

نيزكا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

■ عبدالله الطائي وريادة الكتابة ■ أبزون الفارسي الذي
تعمن ■ المتخيل الروائي ■ الوقوف على جدار اللغة ■ الإسلام
والمسرح ■ الثقافة والهيمنة ■ شاعرة نوبل ■ الواقعية
القذرة ■ فن إنجاب الأطفال ■ شاعرية السينما ■ واقرأ : إدوارد
سعيد ، كمال أبو ديب - حسن خففي - عبدالرحمن منيف -
عبدالله العروي - ميشم الجنابي - باشلار - فريدة النقاش -
سلفادور دالي - مؤنس الرزاز - موسى كريدي - محمد السرغيني
- سعيد يقطين - حمدة خيس - وفاء العمراني - محمد القرمطي -
عبدالمعزم رمضان - مارك ستراند - فوزي كريم - إبراهيم
نصر الله - باسم المرعبي - ... وأسما، وموضوعات أخرى.

العدد التاسع يناير ١٩٩٧ م - شعبان ١٤١٧ هـ



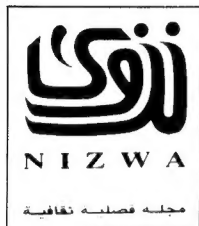


▲ من أعمال الفنان محمد قاضل الحسني - سلطنة عمان

▶ الغلاف الأول: «خريف صلاة» للفنان حسين الحجري - سلطنة عمان

٢٠٠٦م

ور/ محمود أمين العالم



تصدر عن :

دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

عنوان المراسلة : ص.ب. ٨٥٥
الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير
مسقط - سلطنة عُمان

هاتف: ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧
فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

رئيس مجلس الإدارة

عبدالعزیز بن محمد الرواس

رئيس التحرير

سيف الرجبی

منسق التحرير

طالب المعمری

العدد التاسع يناير ١٩٩٧ م
الموافق شعبان ١٤١٧ هـ

الأسعار : في عُمان ريال واحد.

في الخارج : الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالاً -
البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالاً
- الأردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠
ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس
ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥
درهما - اليمن ٧٥ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا
٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراك السنوي :

- خمسة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للأفراد.
- عشرة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للمؤسسات.
يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع بمجلة
«نزوى» على العنوان التالي :
دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب. ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان
هاتف : ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٢٨٦ فاكس : ٧٩٠٥٢٢

على رصيف العام الجديد

- لكن لابد من الاحتفال بنهاية العام
قال لها إنني أحس بالحصى وأريد أن أنام، أو اصعد الى قمة
جبل جليدي ويجرفني الطوفان نحو أماكن قصية من نفسي.
قالت : إنني لا أفهم.

قال لها : انظري إلى راحة يدي. فرأت عروقه تبت أخبارا
غامضة عن سكان الجزر التي تسكن جمجمته. وحين فتحت
جمجمته لم تر جزرا. رأت تابوتا ينام فيه رجل مع قصائده التي
لم تكتب.

فتح عينيه قال لها : حَقَّقِي فيهما: فرأت سفنا تشتعل فيها
النيران وأخرى تغرق بركابها. بينما آخرون يتفرجون على
مصرحة كوميدية يقوم بتمثيلها بهلوانات بشعون..

ورأت في العين الأخرى روحه تجلس وحيدة على الرصيف.
مشى الرجل الغريب على أرصفة تتناسل من غير سقف ولا
قرار، يتقدمه غبار الأجيال المنقرضة. وتساءل إن كانوا يحتفلون
بمثل هذه الليلة وقبل أن يعثر على الأجابة انفتحت له أبواب مدينة
أخرى. كانت رائحة البحر تدفق من نوافذها. ورأى مواكب نسوة
قادمات من بغداد. استوقف إحداهن ليسألها إن كان صديقه
ما زال حيا. قالت إنها لا تعرف شيئا. وأن الرحلة الى هذه المدينة
استغرقت مليون سنة ضوئية على الأقل.

فكر بالرجوع سريعا طالما أن المسافة بهذا المقدار الزماني
الرهيبة. ولكنه وجد أبواب المدينة مغلقة. خلع حذاءه وأخذ يخطئ
الأبواب، مرتجفا، يقفز من باب إلى نافذة ومن باب إلى باب. فمه
مليء بصراخ متجمد. ورجلاه اجتاحتها شلل مفاجيء وباندفاعه
مذبذب وأصل رفس الأبواب وخطبها حتى انفصلت يده عن
جسده وتسللت من ثقب الباب...

منذ أن تغطى جثتي
نعيق السنوات
وحلق الطائر الشنوي
في عنقي
إنبرت أحداث ستي الأولى
سنة ميلادي
نحو زرقة الأبد
مثل شاحنة غرقت باحتلالها
في بلجة.



المدينة.. ربما هي المدينة

الأشياء تتحرك ضمن وضع غير اعتيادي، وضع مليء
بفوضى الولادات والصخب كأنما تستعد لقفزة في المجهول.
هدايا وقهقهات مرحة يبللها مطر خفيف. الجموع تركض نحو
أماكن التجمع الاحتفالية.

كلب فقد صاحبه وأخذ يعوي. لصوص القطارات ينشطون
بدورهم.

البهجة ! أين هي البهجة؟ سال الشاعر الذي أخذ
يركض معهم ولم يجد له مكانا فرجع إلى بيته.. في البيت
سألته المرأة عما يريد أن يفعل هذه الليلة .

قال : لا شيء

ركض الشاعر وراءه ليسأله عن سر هذه المأدبة وعن حماثم
سفينة نوح، والكلاب التي عرفها طفلاً..

لكن لا فائدة فالنقطة التي أخذ حجمها يتضاءل في تخوم
الأفق، اختفت نهائياً. رجع إلى الكلاب التي ربما لامست حقلاً
مضيئاً في بركة أعماقه، حقلاً كاد غيار الأزيمة أن يطفئه باكراً..
لكن الكلاب تلاشت في تلويحة عين، تاركة حشرجة صوت.
استطاع الشاعر أن يفكك رموز شفرته.. لا تسئل عن شيء ليس
هناك من شيء يسأل عنه أو يعاد قوله:

لقد كبر الأطفال وتفرقوا بعضهم اكلته الحروب
والفيضانات أو مات بالسرطان. بعضهم امتصته الأرضة
والأوهام، بعضهم... إلخ.

حين استيقظ الشاعر من نومه، سألته المرأة ماذا تريد
أن تفعل هذه الليلة؟
قال: لا شيء.

(كلمات)

تلتقي بالأصدقاء بعد غياب طويل. تلتقي بهم قادمين من
شوارع ومدن وانكسارات.. تضي أيام معهم يتجلى في جانب منها
روعة الشعر والذكرى. هذيان المحبة وقسوتها.

تلتقي على ما يشبه مفتق خيالات الموتى في سرعة عبورهم
من الصحو إلى نقبهم من الحضور إلى الغياب من الحزن إلى
الفرح والجنون وبصحه ومجونه.

لقاءات كأنما هي مزروعة بلغم الغياب الذي تنفجر شظاياه
أثناء الكلام مثل جمل اعتراض قسرية. وأثناء الجلسات
والشكوى التي هي (نوع من غناء) وعزاء للمغتربين في ليل
الصحراء الكثيب.

لقاءات رائحة رغم الالتباسات الكثيرة وعُساب الجماعة
وخيبته.

(٢)

ماذا تجني من المستقبل

عدا تراكم الذكريات وجوعها الذي يزداد عنادا
وتأججا أمام محاولات الترويض والنسيان.

نعب الشاعر إلى مقهى وبينما هو جالس في زاوية نصف
مضاءة، في الزاوية الأخرى أبصر «انتونين أرتو» يحفر على
الطاولة التي أمامه، كأنما يثار من جسد عالم يزدريه. فقد كان
هذا الشاعر المفرط الحساسية، مصاباً بمرض في المخ. وحين يزار
وحش الألم يداويه بالكتابة أو الحفر العصبي على طاولة أو حائط
أو باب..

وأبصر أبا العلاء المعري يلقي بنبوءاته الشعرية على كائنات
لا تفهمه ويرد:

في كل جيل أكاذيب يدين بها

فما تفرّد يوماً بالهدى جيل
فجأة لفجته ربيع الثغور الشرقية فوجد نفسه بمعية
الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي على شط من شطوط
البصرة المزهرة، محققاً ببصره في البعيد حيث مواطن سلالته
العتيقة، متبرماً من أهل زمانه ومتشداً:

إني بُليت بمعشر نوحي أخفهم ثقيل
قوم إذا عاشسرتهم نقصت بقرهم العقول
وهسم كثير بي وأعرف أنني بهم قليل

شرب الرجل الغريب وحين ثمل وجد بيده المنفصلة
عنه على كرسي في طاولته تشاركه الشراب.. أخذ يعاتبها
على موقفها منه. قالت: إنها سئمت الحياة معه وأنه رجل
مزعج.

— كيف تتسنى لي الحياة من دونك.. كيف تتسنى لي الكتابة؟
— ستنبئ لك يد أخرى.

يشس الشاعر من الحوار مع يده، ومشى عبر دروب لا
يعرفها، تسبقه منشفة النادل المبقعة بالدم. وفي نهاية الزقاق،
الذي يشبه كهفاً تقوَّح منه روائح جثث منقسخة منذ القدم، أبصر
سيراً تتوزع على مساحته جماعات من النور العمياء ذات
الألوان المختلفة، بينما كلاب الجيران التي عرفها في طفولته
تفضع حركاتها عن إشارات شبقية داخل الكهف. وأبصر على
مقربة من فوهة الكهف سفينة نوح تقرب مطلقاً حمائها
باتجاهه بغية الاكتشاف. فجأة يظهر مخلوق بشري يقدم وجبة
العشاء لهذه الكائنات المخمورة ثم يطر فوق تلال من نحاس.

يد في آخر العالم

يد وحيدة تلوح في البعيد
وحيدة من غير مسافرين
ولا أرصفة أو قطارات
يد وحيدة جائمة بوحشتها
تلوح في ليل الأجداث
وحيدة في غيمها الجريح
يد الشاعر أو القرصان
أو بائع اليانصيب
ووحيدة تحتفي بقدوم الغرقى
من محيط الهند
أو البحر العربي
محمولين على حفة طائر
يد نحيلة في غسقتها الاستوائي
تحلم باجتياز المضيق
بالنهد
والفاكهة وملامسة الرعد
يد الغرباء الذين قدموا من بلاد مجهولة
وطفقوا يسردون الحكايات
يد اليأس والندم
والحبة
تلوح في البعيد
نحو جزر مستحيلة
ومدائن، لم يبق من أرومتها
غير طعم الغياب
تمنحني مساءاتها الثقيلة ووجوهها
وتمنحني قهوة الصباح.
يد الهذيان الذي تجرّفتني وديانه
كل ليلة على أبواب الربيع الخالي

سيف الربيعي

(٣)

تغامعات كبرى على إيقاع
خسارة أكبر.

(٤)

يسقط الخصم على أرض العراك الأبدية، ملقعا
بدمائه.
يرفع المنتصر شارة النصر بين نجومه ومحبيه..
وماذا بعد ذلك؟

(٥)

نتذكر أولئك الذين يسيل من أشداقهم لعاب الكرامة
والشرف وحب الآخرين ونكران الذات:
نُرى أي قرون ضوئية من الشساعة، في بعدهم عن
هذه القيم التي ولدوا ليكونوا على النقيض منها على طول
الآزمنة ومع ذلك هم أكثر المتحدثين باسمها.

(٦)

تمور الرغبة في شفتيك وأطراف أصابعك، وتحتشد،
كمن يرمي أعشابا وصباحات في بحيرة مسحورة.

(٧)

أيها الفجر، الفجر المندلع كحريق
أمام نافذتي
أرجع لي ودائع طفولتي
لقد سرقها مني
أنا توأم البحر والغروب.



المحتويات

دراسات:

٦ انوار سعيد في الثقافة والهيمنة: كمال أبو ديب -
فيسواغا سيمبورسكا شاعرة المناقشات نوبل ٩٦:
ترجمة وتقديم: هاتف الجانيب - الواقعية القدرية:
كامل يوسف حصين - للتخيل الروائي: وأسيني
الأعرج - أبزون الفارسي الذي تمنع: محمد الحوروي
- نظريات السرد وموضوعها: سعيد يقطين - الوقوف
على جدار اللغة: حسن مخالي - عقدة خارون، عقدة
أوفيليا: غاستون باشلار، ترجمة: سلام مخائيل عيد
- رباعية لوفيلد: فوزي كريم - أدب التصوف: ميثم
الجنايبي - علاقة الشرق غرب - فريدة النقاش - عبيد الله
الطائي وريادة الكتابة: محسن الكندي - عبيد الله
العمري في «من التاريخ إلى الحب»: صدوق نور الدين.

١٢٤ صبرح: الإسلام والمرح: حسن بحراري

١٢٩ فن تشكيلي: مروان قصاب: عبدالرحمن منيف.

١٣٩ سيميّا: الواقعية الشعرية الفرنسية، فريز أجيل: ترجمة: مي
التمسانبي.

١٤٦ لقاءات: سؤال الأصالة، لقاء مع حسن حنفي: عصام أبوزيد -
لقاء مع محمد الرغيني: محمد الغري

١٥٨ شعر: مارك استراند، ترجمة: حسن حليبي - ليست رسالة:
باسم المرعبي - عدم صديق وآخر.. لا، وفاء العمراني -
تصاريح: حمدة خميس - عريقة الطيور: عبدالنعم
رمضان - دون عنوان: طالب المعري - صباح السهل:
ناصر العلوي - والسورة تعمد: إبراهيم نصر الله -
صامتات: إدريس عيسى - الكائن مع مخطوطته: صلاح

حسن - زرقاء الهيمنة: عبيد الله البوشي - يوم، نذير البحر:
ثاني السويدي - أدعية من حنين: جعفر الجعري - موت
الكائنات الأخرى: محمد تركي النصار - تأملات: رشيد
نيني - رجل ذو قبعة: محمد حسين ميثم.

١٨٢ نصوص:

إيفو اندريتش، ترجمة: زهير خوري - كالعامة: مؤنس
الرزاق - صمت الرمال: محمود الورداني - التمثال:
موسى كريدي - راحة التفاح: نجمان ياسين - القلب
الواشي: إدجار آلان بو، ترجمة طاهر البربري - اللغات
الملونة: يحيى المنزلي - لغة أخرى: رشا المالح - من طبقات
الشعراء: أحمد النصور - المزار: عبداللّه عبدالقادر -
أحلام العيون النائية: دنيا ميشائيل - فعل الفلوات:
محمود الرجبي - هواجس: محمد القرمطي - عاجز
ومطر: هدى العطاس - الطريق: نجلاء علام - كيف تعيا
مع الموت: ترجمة: أشرف أبو اليزيد.

٢١٩ علوم:

فن إيجاب الأطفال، بيزر تويليبية: ترجمة: لطيفة ديب.

٢٢٤ هتايغات:

اللغة العربية من خلال نظرة عصرية: عبدالمك مرتاض
- منذ جلعاد: حسام الدين محمد - ماذا يمكن أن نفع:
هشام علي - شريط من القصاريين: عبدالودود سيف -
الخطاب الشعري: عبدالعزيز سواني - مظاهر الاكراه في
فلسفة فوكو: عمر مهيبيل - بهاء النص الصوفي: محمد
الحمامسي - حرف الهزة: سليمان قياض - عبدالله
رايج: جهاد فضل - الإلهام الشعري: جنان جاسم
حلاوي - كاماسوترا: سميرة المنسي.

٢٥٦ اكتشافات: مجلة نزي للاعداد من ١ - ٨

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر
كتائبيها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.

أدوار سعيد

في الثقافة والهيمنة

كمال أبوديب *

القسم الأول - في فضاء الكتاب والمؤلف

قليلة هي الكتب التي تستحق أن توصف بأنها عظيمة. بين هذه الكتب، دون ريب كتاب ادوارد سعيد «الثقافة والامبريالية»؛ إنه عظيم أولاً في مداه ورحابة آفاقه وعلمه. وهو عظيم ثانياً في منظوره. بالمقارنة مع جلال المنظور والقضايا التي يناقشها سعيد في فكره عامة، يبدو بضعة المفكرين الكبار في العالم اليوم، الذين يقرن اسمه باسمائهم كاعلام معاصرين، من جاك دريدا إلى يورغن هابرماس، محدودي الأفق والمكان والمنظور، ضامري الاحساس بعظمة الانسان والانشغال بقضايا هامشية وبدينيوية العالم وحميمية انخراطنا الشبقي فيه كل لحظة وأن ... وقد يكون ذلك بين ما يفسر الاقبال الهائل على قراءة سعيد، وتأثير عمله، وازدحام محاضراته العامة، حيثما ذهب، وفي أي بلد تحدث، في محاضرتين دعوته للاقائهما في جامعة لندن وكان لي شرف تقديمه فيهما، في تشرين الثاني (نوفمبر) عام ١٩٩٣، بعد صدور الثقافة والامبريالية في انجلترا بأشهر قليلة، غصت القاعة الكبيرة حتى كان عدد من انتظروا خارجها، مع انهم مدعوون رسمياً، أكثر من الذين وجدوا لهم أماكن للجولوس أو الوقوف المتراص داخلها. رغم أن المحاضرتين كانتا في امستيتين متعاقبتين وعن موضوعين متباعين، أحدهما تخصصي، وهو «التجربة التاريخية

* ناقد وبريفسور بجامعة لندن.

وبراسة الأدب» والثاني سياسي خالص وهو «اتفاق أوسلو واحتمالات السلام». وكان ذلك كله بعد محاضرة مختلفة تماماً كان قد ألقاها قبلها بليلة، قدمه فيها رئيس جامعة لندن، غصت بالمستمعين في أكبر قاعة للمحاضرات في الجامعة.

ثم إن هذا الكتاب عظيم في طبيعته الموقف الاخلاقي والفكري الذي ينطلق منه ادوارد سعيد فيه: ايمانه بالانسان، والحرية، وضرورة التواصل، والثقاعل، والآراء المتبادل بين الثقافات والمجتمعات، والصراع ضد الاستعلائية والاستعمار والامبريالية والهيمنة والتسلط والتمركزية الغربية وضد نقاضها من قوميات ضيقة، وهويات متشرقة، وتمرکزيات اسلامية أو عربية أو هندية أو أفريقية. وهو عظيم في اللغة الجلييلة التي بها يكتب ادوارد سعيد، وفي قوة فكره، والشبوب العاطفي الذي يتوهج من جملة وعباراته، متجاوزاً حدود الجامعة الجامدة، لكنه محتفظ بصرامتها العرفية وشروط تكوينها. وهو عظيم أيضاً في تأويلاته الجديدة ونظرياته المتعلقة بالعالم، وحركة المجتمعات الانسانية، وحركة التاريخ، والثقافة والأدب، والروائي منه خاصة. في تأويلاته الجديدة في هذا الكتاب يطرح سعيد، مثلاً، نظرية ثالثة تضاف إلى اثنتين مشهورتين في نشأة الرواية وتاريخها: ويفسر انتشار الرواية الملازم لانتشار الامبريالية وفكرة الامبراطورية بطريقة تجل عن أن تقارن بنظرة باختين أو إيان وإط مع انها تتمثلها. فهو يربط بين تجاوز الفضاء الجغرافي والرواية، وبين حركة التوسع الامبراطوري وازدهار الرواية. لا ربطاً ألياً جامداً، بل ربطاً حيويّاً خلاقاً، يجلو كيف تتجسد الوشائج في بنية الرواية ذاتها وأليات تشكيلها، مما لا يفعله وإط أو باختين. وهو يعيد قراءة انتاج الفكر الغربي عبر مئتي عام باندى ما عرف من

ومن أجل ذاتها، وقادرة على تقديم تفسير لاختلال المستويات في عادة، ولشذونياتها، ولكوابحها وصموماتها، أفضل مما تقدمه التحليلات التي تركز بصورة حصرية على إيطاليات والثقافة الأوروبية.

سوف أضع أمام القاريء مادة لا يمكن تجاهلها لكنها بغيرقارة ضمنية، تجولت بانتظام وأطارد حتى الآن. والسبب الغالب في ذلك هو أن المخرج في «عائدة» من نهاية المطاف ليس كونها تدور حول السيطرة الأميركية بل كونها (بعضاً) من هذه السيطرة. وستنبثق تشابهات من عمل جين أوستن — الذي (يبدو) بقدر مساو بعيداً عن احتمال أن يكون فناً متشككاً مثلباً بالامبراطورية وإذا ما أول المرء «عائدة» من هذا المنظور، يوعي لكونها كتبت من أجل، وانتجت للمرة الأولى في بلد أفرقي لم يكن لغيردي من صلة به فإن عدداً من الملامح الجديدة لها ستبرز بجلاء.

وها هي مقاصع من تأويلاته لكامو وكبلنج:

١ - «لكني بموضع المرء كامو طباقياً في معظم (نقيضاً) لجزء صغير من) تاريخه الفعلي ينبغي أن يكون متنبطاً بالغ التنبيه لأسلافه الفرنسيين الحقيقيين، إضافة إلى أعمال الروائيين والمؤرخين، وعلماء الاجتماع، وعلماء السياسة، الجزائريين ما بعد الاستقلال. ما يزال ثمة اليوم تراث أوروبي التمرکز قابل لحل رموزه (وملاح) من السد القاري لما قام كامو (وميتزان) بسده حول الجزائر، وما قام هو وشخصيات مختلفات بسده. حين يقول كامو في سنواته الأخيرة علينا بل وبعيدة متشبثة معارضا المطالب الوطنيين الجزائريين بالاستقلال، فقد فعل ذلك بالطريقة ذاتها التي كان قد مثل بها الجزائر منذ بداية حياته الفنية. مع أن كلماته الآن كانت تحمل بشكل يثير الانتكاش رنين نبرات البلاغة الانجلو — فرنسية الرسمية التي تشككت إبان غزو قذافي السوييس. إن تعليقاته على «العقيد ناصر»، وعلى الامبريالية العربية والاسلامية، مألوفة لنا، بيد أن التصريح السياسي الوحيد الصارم الذي لا مهادنة فيه الذي يعلنه حول الجزائر في النص يظهر كخلاصة سياسية خالية من التزويق لكتابات السابقة»

فيما يتعلق بالجزائر، إن الاستقلال القومي صيغة من العاطفة المشبوبة الخالصة. لم يكن ثمة أمة جزائرية أبداً. وأن من حق اليهود، الاتراك، واليونانيين، والإيطاليين، والبربر أن يدعوا لأنفسهم حق قيادة هذه الأمة الكامنة. في الواقع الفعلي، لا يشكل العرب وحدهم الجزائر كلها. وإن أهمية الاستيطان الفرنسي والزمن الذي مضى عليه، بشكل خاص لكافيان لخلق مشكلة لا تقارن بها أية مشكلة أخرى في التاريخ. إن فرنسيي الجزائر هم أيضاً، بأشده معاني الكلمة قوة أصليون، وعلاوة، فإن جزائر عربية محضاً تعجز عن تحقيق ذلك الاستقلال الاقتصادي الذي

تحليل وسفسطة فكرية ونفاذ بصيرة والمعية. إن قراءاته لكامو لأخطر ما عرفته من قراءات تسليخ عن كامو سريته وسحر ما لفته به القاريء من ولع بالشرط الانساني: بل إن سعيد يحيل هذا التعبير إلى مصدر للسخرية اللاذعة إذ يكشف أن في الجوهر من عمل كامو الدفاع عن الامبريالية الفرنسية والغاء التاريخ الجزائري السابق على استعمار فرنسا؛ وهو يفسر المكتوبات الأساسية لعمل كامو في إطار اشكاليات معرفية مرتبطة بمنظوره الامبريالي وفي قراءته لغيردي وجين أوستن وغيرهما، يسليخ عن عمالقة الفكر الغربي الالهاف المفتعل الذي تلغفوا به ويكشف منظورهم الحاقق، المتعالي، (الانساني، المشبع بروح العنصرية والتفوقية والاستغلال الاقتصادي والعنقي ولا يجب بعد كل ذلك أن يثير عمل سعيد زوايح في الفكر الغربي لا تهدد، ويتدفق مريدوه وتلازمة فكره الشباب عبر جامعات العالم يقوضون بأسلحته تراث الامبريالية الغربية وعمالقتها من مبدعين إلى تربويين إلى سياسيين إلى عسكريين. إن في كل شيء يمس ادوارد سعيد بفكره لفرحاً من عظمة الانسان، وشيئاً من روح إياه ووعي النقدي الضدي المنقجر الالهامان.

غير أن عظمت لا تقف عند حد القراءة والتأويل على مستوى المضمون، بل إنها لتجلب في أخطر اشكالاتها، وإنكاها وأكثرها تقرباً وأصالة (رغم موقف سعيد المعروف نقدياً من مشكلة الأصالة) في طريقة قراءته التي تكشف تجليات العنبيات والهواجس التي يناقضها في ابداعات الفكر الغربي على مستوى تشكيلها النصي، كما سافصل بعد قليل. ولعل قراءته لـ «قلب الظلام» لجوزيف كونراد ومغنا، «عائدة» لغيردي و«روضة سانفيلد» لجين أوستن و«كيم» لسردارد كيلنج أن تكون بين أبرع ما أنتجه الفكر النقدي الضدي، المشبع بمنطقات فكرية ناضجة، من تأويلات للعمل الفني في أي من اشكاله وأنواعه وأجناسه، في علاقاته المعقدة بذات مبدعه وبالعالم الربح الذي يعيش فيه هو ذا مقطع ختامي من هذه القراءة الغضة لغنا، «عائدة»، مثلاً.

تتطلب خصائص عائدة الشاذة — موضوعها وإطارها المشهدي، وفخامتها النصية، ومؤثراتها البصرية والموسيقية الخالية حتى الغريبة من التأثير الشعوري وموسيقاها المنماة بشكل فائض ووضعها الداخلي (المتعلق بإيطاليا) المقيد المكبوح، وموقعها الشاذ في مهنة فردية الفنية — ما اسميته تأويلاً طباقياً غير قابل للتمثل لا في وجهة النظر السوائية السائدة في المغنا الإيطالية ولا بشكل عام في وجهات النظر السائدة في روائع الحضارة الأوروبية في القرن التاسع عشر. إن عائدة، كشكل المغنا ذاته، عمل هجين، مشوب عكراً جزائرياً (راديكالياً) ينتمي سواء بسواء إلى تاريخ الثقافة وإلى التجربة التاريخية للسيطرة الماوارباجارية. إنها عمل مركب، مبني حول تفاوتات وتباينات وتعارضات لا تزل إما متجاهلة أو غير مكنتها، لكنها قابلة للاستعادة والمسخ الخرائطي ومسحا وصفيًا: وهي شيفرة في ذاتها

لا يعدو الاستقلال السياسي من دونه أن يكون وهما وأيا كانت درجة نقص كفاءة الجهد الفرنسي، فلقد كان هذا الجهد من راحة المدى بحيث أن أية دولة أخرى (سوى فرنسا) لن توافق اليوم على تحمل ذلك العبء.

تتمكن المفارقة اللاذنة في أن كامو حيثما يسرد قصة في رواياته أو في مقطوعاته الوصفية يصوغ الحضور الفرنسي في الجزائر إما كسيرة خارجية، جوهرًا لا يخضع للزمان أو التأويل (كما هي جانيث) أو بوصفه التاريخ الوحيد الجدير بأن يسرد كتاريخ... إن عناد كامو وتشبته لتقسيم الفراغ والغياب في خلفية العربي الذي قتله ميرسو، ومن هنا أيضا الإحساس بالدمار وهراس الذي يراود له بشكل ضمني أن يعبر لا عن موت العرب بشكل رئيسي (وهو يعد كل حساب ممكن الأهمية من وجهة نظر سكانية) بل عن الوعي الفرنسي.

من السيق أن يقال لذلك إن سرديات كامو قد أرسدت مطالب صارمة وسابقة وجوديا على جغرافية الجزائر. فبالنسبة لأي امرئ، يملك درجة عابرة من المعرفة بالمغامرة الاستعمارية الفرنسية المديدة فيها، أن هذه المطالب والمزاعم من الشؤون المكتشفة المخالفة للعقل بقدر ما كانه الإعلان الفرنسي عام ١٩٣٨ من قبل الوزير الفرنسي شومون إن العربية «لغة أجنبية» في الجزائر. وليست هذه بزماع كامو وحده، مع أنه منحها شيوعا وانتشارا شبه شفافين وباقيين، إن كامو يرث ويقل بصورة لا نقدية تلك المزاعم كتقاليد وأعراف شكلها تراث طويل من الكتابة الاستعمارية عن الجزائر، أصبح اليوم منسيا أو غر معترى به من قبل قرائه ونقاده الذين يجد معظمهم تأويل عمله بوصفه يدور حول «الشرط الإنساني» أمرا أكثر سهولة عليهم.

إن أسلوبه النظيف والمعضلات الأخلاقية المبرحة التي يعريها والمصائر الفردية المعذبة لشخصياته التي يعالجها بقدر عال من الرفاهة والمفارقة اللاذعة المكننة - هذه الخصائص كلها تمتاز من تاريخ السيطرة الفرنسية على الجزائر، بل تعيد في الواقع إحياء بدقة محتاطة وبغياح لافت للذمادة والرافة والتعاطف الشعوري.

من جديد، ينبغي أن يعاد نفع العلاقة المتاخلة بين الجغرافيا والنزاع السياسي بالحياة بالضبط حيث يغطيها كامو. في رواياته، ببنية فوقية احتقني بها سائر تاريخها لأنها تقدم «مناسخا للعربي اللامعقول»، إن كلتا «الغريب والغريب» تطاوعان دوران حول موت عرب، وهو موت يبرز ويقع بصمت مصاعب الضمير والتأمل التي تعانها الشخصيات الفرنسية. وعلاوة، فإن بنية المجتمع المدني التي تقدم بنصاعة بارزة - بلدية المدينة، الجهاز القضائي والمستشفيات، المطاعم، النوادي، أماكن التسليه ووسائلها، المدارس - هي بنية فرنسية، رغم أنها بشكل غالب تقوم بإدارة (شوون) السكان غير الفرنسيين. إن التناقض بين الطريقة التي يكتب بها كامو عن ذلك كله وبين تصويره في الكتب الفرنسية الفرنسية لتطابق أسر - فالروايات والقصص القصيرة تروي

نتيجة انتصار تحقق ضد شعب مسلم محيد، ممزق، اغتصبت حقوقه في امتلاك أرضه اغتصابا حادا، وكامو بتأكيد وتعزيزه بهذه الطريقة للأولوية الفرنسية، لا يشك ولا يخرج على الحملة من أجل السيادة التي شنت ضد مسلمي الجزائر لما ينوف على ذلك عام.

١ - ٢ - «لكن هو مختلف (هذا العالم بأسره) عن العالم القائم للطبوقية (البرجوازية) الأوروبية، الذي يقوم جوه، كما يصوغه كل رواشي ذي شأن، بإعادة تأكيد انحطاط الحياة المعاصرة وانقراض جميع أحلام الشوب العاطفي، والنجاح، والمغامرة الغرابية. إن عمل كبلنغ الاختلاقي ليشكل طباقا: فعلة لأنه موضح في هند تسيطر عليها برطانيا، لا يضمن بشيء على الأوروبي المغترب. وتجلو كيم كيف يستطيع صاحب أبيض أن يتمتع بالحياة في هذا (الفضاء) المعقد الخصب الضليل: وبودي أن أطرحت منظومة أن غياب المقاومة للتدخل الأوروبي فيه - مرمرًا إليه بمقدورات «كيم» على التنقل عبر الهند دون أن يمس خدش نسيبا - يعود إلى رؤياه الامبريالية. ذلك أن ما يعجز المرء عن تحقيقه في بيئته الغربية الخاصة - حيث تعني محاولات لأن يجيا الحلم الجليل لبحت مثير مجابهة عادية مقدراته وفساد العالم وانحطاطه - يغدو قابلا لأن يحققه في الخارج. أوليس بوسع المرء في الهند أن يفعل كل شيء؟ ويكون أي شيء؟ ويذهب إلى كل مكان بأمان من أية عواقب؟

تأمل نسق طواف «كيم» وتنقلاته من حيث تأثيره على بنية الرواية. تتحرك معظم رحلاته ضمن البنجاب، على المحور الذي تشكله لاهور وأومبالا، ... يقوم كيم برحلات قصيرة إلى سيبلا، ولكن، وفيما بعد إلى وادي كولس؛ ومع محبوب يضي موغلا حتى بومبي جنوبا وحتى كراتشي غربا بيد أن الانطباع الكلي الذي تركته هذه الرحلات هو انطباع بالتجوال القصير العر الطليق... هنا ليس ثمة مرابون يكيدون المكاش، أو قرويون زميتون، أو لوك السنة وشائعات أثيمة، أو محدثو نعمة منفرون غلاظ الأكباد، مما يجده المرء في روايات معاصري كبلنغ الأوروبين الكبار.

والآن قارن بين بنية «كيم» المطولة الرخية، القائمة على راحة جغرافية وفضائية مترفة وبين البنى المحكمة الضيقة، الزمانية بصراحة لا تسامح فيها، للروايات الأوروبية المعاصرة لها يقول لوكاش في نظرية الرواية إن الزمن هو صانع المفارقة اللاذعة العظمى. وهو يكاد يكون شخصية من شخصيات هذه الروايات، إن يولج البطل (أو البطلة) في مزيد من انقشاع الوهم والاختيال، كما يجلو كون أوهامه أو أوهامها أساس لها. فمعناه، أن عميق إلى حد المودة في «كيم»، يتشكل لديه انطباع بأن الزمن إلى جانبك، لأن الجغرافيا ملكك وهرن مشيتك لتتحرك فيها كما تشاء بحرية شبه تامة.

٢ - تتبطن منظومات ادوار سعيد هنا مجموعة من

التصورات والاساس النظرية التي تتأصل في ثورة مستعرة في العلوم الانسانية تترك آثارها على كل شيء، كما أن الامبريالية تركت آثارها على كل شيء تستمر هنا فاعلية المنطلقات التي تبنت «الاستشراق»، حيث نبعت تحليلات من معطيات مثل القوة، والسلطة وسلطة الانشاء والنصوص، والتمثيلات ورؤية الآخر وتنميته، وقوة الانشاء والنصوص المولودة لانشائها وترابط المعرفة بالقوة، والاستعراض المعجبة، الخ. لكن مفاهيم طارئة تفقر لتحلل المسكنة المركزية في التحليل، وفي تكوين المنظور الذي يعاين منه الثقافة، والتاريخ، والمجتمع، والادب، والرواية خاصة. بين هذه المفاهيم ماله خطورة هائلة بحق، تخصيصا بالنسبة لمجتمعات كالمجتمع العربي الآن، ولقضايا سياسية، تاريخية ثقافية وعراقية قومية كفضايها، وأهمها على الاطلاق مفهوم التلاحم بين التاريخ، السرديات والتكوين الاستيهامي الخالص للمجتمع المخيل، كما يسميه هو وغيره من الدارسين الآن، وتشابك الخيلة بالتاريخ، والواقع بالسحر، بل انتقاء امكانية تحديد السواقع خارج إطار التخييل، والتاريخ خارج إطار السرد. وستبدو كلمة السرد ومشقتها، السردية والسرديات والاختلافات السردية، ملفزة للقاري العربي - وهي ما تزال بحق ملفزة للقاري في أمريكا وأوروبا غير المتخصصة بمثل هذه الدراسات. ذلك أن وراء معناها المباشر، وهو حكي حكاية، يخفي مدلولها الخطير التخصص الطاري، السرد، في السياق الجديد هو تشكيل عالم متماسك مخيل، تماك ضمنه صور الذات عن ماضيها، وتندمج فيه اهواء وتحيزات، وافتراسات تكتسب طبيعة البديهيات، ونزوعات وتكوينات عقائدية يصوغها الحاضر بتعديدها بقدر ما يصوغها الماضي بتجلياته وخفياها، كما يصوغها بقوة وفعالية خاصتين. فهم الحاضر للماضي وانهاج تأويله. ومن هذا الخليط المعجب، تنسج حكاية هي تاريخ الذات لنفسها وللعالم، تمنح طبيعة الحقيقة التاريخية، وتمارس فعلها في نفوس الجماعة وتوجيه سلوكهم وتصورهم لأنفسهم وللآخرين، بوصفهم حقيقة ثابتة تاريخيا. وتدخل في هذه الحكاية، أو السردية، مكونات الدين، واللغة والعرق والاساطير والخبرة الشعبية، وكل ما تهتز له جوانب النفس المخيلة. غير أن ما هو الآن حقيقة تاريخية يمثل الأمة وتاريخها، في وعي الذات الجماعية، لا يخرج بهذا المعنى عن كونه «مخيلا» إن تكوين هوية يهودية، وخلق إسرائيل، هو بهذا المعنى نتاج لسردية قومية دينية علاقتها بالتاريخ «الحقيقي» - إذ كان لهذه الكلمة الآن من معنى، وذلك أمر مريب مشكوك فيه - ملتبسة، مبهمه، وعويصة عصية على البحث والتحديد، غير أن ذلك كله ليس بذى قيمة حقيقية. لأن الذات الجماعية، تعثر - بل تؤمن دون وعي لاي اشتراك - إن ما تعيشه هو «تاريخها وتراثها وذاتها، وبهذا المعنى يمكن القول أن القوميات عموما - والقومية العربية مثلا على ذلك - هي سرديات لا أكثر، ولقد صاغ هومي بابا هذه العلاقة صياغة متوازنة في

عنوان لكتاب حرره يضم الأمة والسردية مقترنتين معا هو «الأمة والسرد» (Nation and Narration).

هو ذا إدوارد سعيد يحدد بإيجاز أهمية السرد ومعناه كما يبرزان في هذا الكتاب

«لقد ركز قدر كبير من النقد الحديث على السرد الروائي، غير أن موقع هذا السرد في تاريخ الامبراطورية وعالمها لم يزل لا قدرنا ضئيلا من الاهتمام. وسرعان ما سيكتشف قراء هذا الكتاب أن السرد حاسم الأهمية بالنسبة لمنظوماتها، هذا، إذ أن نقتضي الاساسية هي أن القصص تكمن في الباب مما يقوله المكتشفون والروائيون عن الاقاليم الغريبة في العالم، كما أن القصص أيضا تغدو الوسيلة التي تستخدمها الشعوب المستعمرة لتأكيد هويتها الخاصة ووجود تاريخها الخاص. لا شك أن الحركة الرئيسية في (العملية) الامبريالية تدور طبعاً، من أجل الأرض. ولكن حين آل الأمر إلى مسألة من كان يملك الأرض، ويملك حق استيطانها والعمل عليها، ومن ضمن استعمارها وبثاقها، ومن استعاضها ومن يرسم الآن مستقبلها فإن هذه القضايا قد انعكست، ودار حولها الجدل، بل حصمت أيضاً لزمناً ما، في السرد الروائي إن الأمم، كما اقترح أحد النقاد هي ذاتها سرديات ومرويات. وإن القوة على ممارسة السرد، أو على منع سرديات أخرى من أن تتكون وتبزغ، لكبيرة الأهمية بالنسبة للثقافة والامبريالية. وهي تشكل إحدى الروابط الرئيسية بينهما. والأكثر أهمية هو أن السرديات الجلية الكبرى للحدود والتويريد قد جذبت الشعوب في العالم المستعمر وحفزتها على الانتفاض وخلع نير الامبريالية، وخلال هذه العملية، هزمت تلك القصص وأبطالها العبيد من الأوروبيين والأمريكيين، أيضاً فقاموا هم بدورهم بالصرع من أجل سرديات جديدة للمساواة (والروح) المجتمعية الانسانية». وبيلاور سعيد وجهها خطراً للسرديات يتمثل في تشكيل سرديات رسمية لتاريخ معين تمنع سماعها الدائب الى منع سرديات مغايرة من الظهور. كما يبلور الصراع ضد هذه السرديات والسعي الى تقويضها

والفكرة التي تخفي وراء هذه الأعمال هي أن نساخات التاريخ التي تكون سننية، وقومية، ومؤسسية بطبيعة سلطوية تنزع بشكل رئيسي الى أن نجد نساخات للتاريخ مؤقتة ومعرضة للتنازع عليها في صيغة هويات رسمية. وهكذا فإن النسخة الرسمية للتاريخ البريطاني المدفونة في النقل المسافر التي أقيمت لثائب الملكة فيكتوريا الهندي عام ١٨٧٦ تتظاهر بأن الحكم البريطاني للهند كان ذات امتداد استيطاني تقريباً: وقد أبرجت تقاليد الخدمة، والاجلال والخضوع، هذه - الهندية في هذه الاحتفالات من أجل خلق صورة لهوية عبر تاريخية لغارة بأكملها مضغوطة في قالب من الانصياع أمام صورة لبريطانيا تتمثل هويتها، وهي بدورها هوية مشكلة مبتناة في أنها حكمت ويجب أن تظل أبداً تحكم كسلا الامواج والهند. وفيما تحاول هذه

النساختات الرسمية للتاريخ أن تفعل ذلك من أجل السلطة الهوياتية (بمصطلحات أدونيسية) - كالثقافة، والدولة، وسننية اللغة، الفكرة، والمؤسسة - فإن الاكتشافات المستريية بإطراد، وانتقاسعات الوهم، والسجلات المائلة إلى الأعمال المبتكرة التي اقتبسها تخضع هذه الهويات المركبة الهيجنية لجديلية سلبية تقوم بجلها الى مكونات مشكلة ميتناة مطرق شتى، فعا هو أكثر أهمية بكثير من الهوية المستقرة التي يحافظ على رواجها في الانشاء الرسمي هي القوة التسايلية لطريقة تاويلية تتكون مادتها من المسارات المتفاوتة لكن المتواشجة ومتبادلة الاعتماد، فوق كل شيء المتقاطعة للتجربة التاريخية »

ينقل سعيد هذا النهج إلى التحليل إلى سياق الكتابة الأدبائية الغربية، ليصف أعمال كبار منتجيها في المرحلة التي شهدت عصر الاستعمار وما مهده، من جين أوستن إلى البير كامو، ويطلق أعمالهم بوصفها سرديات تتشابه فيها كل هذه المكونات. لكن براعة عمله تتمثل في التحليل اللغز، الذي يتقدم به بين معاصريه، للشكل الروائي وبنية النصوص الاختلافية والفنية عامة، من هذا المنظور فهو يكشف دلالات اكتمال السردية في مكان ما، وانقطاعها، واستحالة اكتمالها في مكان آخر. ويكشف دلالات الاتصال والانقطاع فيها، والولبية ويفتح الزبيرة والمتاهة، وحركة التعاقب والاتصال الخطية، وانكسارات الخطوط السردية، بل وامتداد تشكل السردية في مكان أو آخر، أو انقسام سرديتين متباينتين ضمن السردية الواحدة، وهو يمارس هذا النوع من التحليل خارج نطاق العمل الاختلاقي الروائي، فيقدم دراسة اللعبة للأنماج المختلفة التي يعمل بها باحثون من العالم غير الأوروبي في دراساتهم للعلاقة بين الامبريالية وبلدانهم على مستوى تكوين السرديات التاريخية التي ينتجونها، فيجلبو الفرق الجذري بين منهج انطونيوس وجيمس مثلاً، وبين دراستي غوها والعطاس، من منظور استخدامهم لنمط معين من المنهج والسرد في دراساتهم ودلالات هذا الاستخدام على طبيعة علاقاتهم بالامبريالية واستجاباتهم لها.

٢ - وبين المفاهيم الجديدة نسبياً في طريقة استخدام سعيد لها، مع أنها ليست طارئة على عمله، مفهوم المصادرة ودلالاتها الحاسمة في تكوين أدب العالم الثالث، ذلك أن سعيد يؤول رواية العالم الثالث تأويلاً طباقياً، بمصطلحات، أي في سياق العلاقة بين طري المزوجة الاستعمارية، لا في سياق تاريخ مفصل مغزول للثقافة أو المجتمع - وهو يطبق ذلك على الثقافة العربية فيرى فلة الطيب صالح في موسم الهجرة إلى الشمال، مصادرة لشكل روائي غربي استخدمه الغربيون للقيام باكتساح الفضاء الجغرافي للعالم الآخر، واستعمار، وامتصاص، واستغلال له لتشكيل حركة مضادة، تقتسم الفضاء الامبريالي نفسه، وتغزوه وتقلب الأدوار فيه، بلغة جديدة، وأبطال منتقمين، وبنية روائية

محولة ومعدلة الآن لكي تخدم أهداف كتاب العالم الثالث ذاتها وتتقنص الأصل المركزي الحواصري.

٤ - وبين مفاهيم سعيد النماة هنا أيضاً مفهوم الاصلاني الصامت الذي لا صوت له، والذي مثله الغرب نيابة عنه وهو الآن يستعيد صوته وينطق ليعمل نفسه. وفي عملية التمثيل للذات هذه يكتشف واقع جديد، وتاريخ جديد، بدقة، سردية جديدة تكافح من أجل أن تسمع وتحتل مكانة لها إلى جانب الامبريديات الحواصرية. هكذا تبرز أصوات الأفارقة والأفارقة الامريكيين، والعرب، وكتاب جنوبي أمريكا، والآسيويين الآخرين، وخصوصاً الهنود ويفقدو الراهن صراعاً على القضاء بين سرديات متنازعة. هاهنا نصان بيلوران فكرة المستعمر الصامت الذي يمثل المستعمر، وفكرة استعادة الصوت أو الافصاح والاسماع يقوم بهما الصامتون.

٤ - ١ (يفترض أن) يكون المستعمر بصورة تنميطية سلبياً ويتم النطق عنه ولا يسيطر على تمثيله الخاص بل يمثل تبعاً لهاجس هيمنة يتم عن طريقه استبناؤه وتركيبه كذات وحدانية ومستقرة ثابتة، وما حدث في إيرلندا حدث في البنغال أيضاً، كما حدث على يد الفرنسيين في الجزائر.

٤ - ٢ «ذلك يعمل كتاب العالم الثالث في مرحلة ما بعد الامبريالية ماضيهم في أعماقهم - ندوباً لجراح مذلّة، وتعرضاً على (خلق) مصادرات مختلفة ورؤى للماضي منقحة من حيث الطاقة، تنزع نحو مستقبل ما بعد استعماري، وتجارب قابلة بالحاح لإعادة التأويل والتوزيع والمركز، فيها ينطق الاصلاني الذي كان سابقاً صامتاً ويمارس الفعل على أرض استمداها كجزء من حركة مقاومة شاملة من المستعمر المستوطن.»

٥ - وأخر مكونات الجهاز التصوري التحليلي التي تتبرعم في الاستشراق وتنبأور حادة الوضوح هنا مفهوم الدنيوية. وكثير من عمل سعيد النقدي منخرط في هذا الإطار، ومبني على هذا المفهوم، وهو يبرز منذ عنوان كتابه النقدي «العالم، النص، والناقد» (١٩٨٣)، الذي يلفت النظر بتقدميه لـ «العالم» على كلا النص والناقد، بقدر ما يعميز باختفاء المؤلف الخالق للنص منه. العالم نو أولوية، ودنيوية العالم هي جوهر كينونته. رغم البعد الروحي في لهجة سعيد التي تضعف المقاطع الأخيرة التي اقتبسها قبل قليل، والتي تشكل خاتمة «الثقافة والامبريالية»، وهو أمر دل بحق، فإن إصراره لا يهين ولا يلين على أن العالم الذي نعيش فيه يجب أن يعاش، ويفهم، ويدرس، في دنيويته، لا في أخريته، وأن الأدب وكل أشكال النشاط الانساني منخرطة في هذه الدنيوية. وقد يبدو هذا المفهوم من جانب أو آخر متنبياً إلى التأويل المادي للتاريخ، لكنه أكثر نبلاً، وجاذبية، ويسمح بقدر أعلى من الدراج لما هو غير مادي تحديداً، وبصورة مباشرة. ولعل القطعيتين اللذين يكتبهما سعيد عن هذا الانضراط الدنيوي أن يجسدا بعض رؤيته لهذا

التكوين الجوهري لوجودنا الانساني، من جهة والثقافة والنتجات الابداعية، بما فيها العمل النقدي، وعمله هو جزء منه، من جهة أخرى ماهما.

٥ - «إن هذا كله لتحديد ياتر مغال لما تعلمناه عن الثقافة - عن إنتاجيتها، وتنوع مكوناتها، وطاقاتها النقدية التي كثيرا ما تكون متناقضة، وعن خصائصها الفنية جذريا، وفوق كل شيء دينويتها الزرية وتواطؤ مع كلا الفتح الامبريالي والتحريري».

٦ - «تري ما هو النمط الجديد أو الأكثر جدّة من السياسات الفكرية والثقافية الذي تقتضيه هذه الحالة؟ وما هي التحولات والتشخصات المغيرة الهامة التي ينبغي أن تطرأ على أفكارنا المحددة تحديدا تقليديا ومتجذرا في التمرّكزية الأوروبية عن الكتاب والمثقف والناقد؟ إن الانجليزية والفرنسية لغتان عليلتان، وإن منطق الحدود والجواهر المتحرارية منطوق شموني مكل، ولذلك ينبغي أن نبدأ بالافراق بأن خريطة العالم ليس فيها فضاءات أو جواهر، أو امتيازات مكرسة لإنها أو مذهيبا. ومع ذلك فإن بوسفنا أن نتحدث عن فضاء علماني دينوي، وعن تواريف مشكلة مبتناة من قبل الانسان ومتبادلة الاعتماد، قابلة في الأساس لأن تعرف، وإن لم يكن ذلك من خلال النظريات الجبلية الكبرى والتكليف (التحويل الى كليات) المنتظمة المطربة. عبر هذا الكتاب كله، مارلت اردن أن التجربة الانسانية منسوجة بدقة، ومكتفة وقابلة للتحويل اليها إلى درجة تفخينا عن قوى فاعلة ذل تاريخية أو ذا - دينويتها لضاءتها وإيضاحها. وأنا اتحدث عن طريقة لا اعتبار عالنا قبالا بسلاسة للاكتناه والاستنطاق دون مفاتيح سحرية، أو معاضلات مصطلحية وأدوات خاصة، أو ممارسات محجة

نحن بصاحبة الى منسق مختلف وايتكاري للبحث في الانسانية، إن بوسع الباحثين أن يخرطوا صراحة في سياسات الحاضر ومشاغله - بعيون مفتوحة وحيوية تحليلية صارمة و(جاملين) القيم الاجتماعية الثلاثة ولولك المعنيين ببقاء إقطاعية في حفل دراسي معين أو بقاء نقابة، و لبقاء هوية تحكيمية متلاعبة مثل «الهند» و«أمريكا» بل بتحسين الحياة وتمميتها الخالية من الاكراه في مجتمع يكافح من أجل أن يحيا بين مجتمعات أخرى. ولا ينبغي على المرء أن يقلل من صعوبة أو قدر الحفريات الخلاقة المطلوبة في عمل من هذا النوع. إن المرء لا يبحث عن جواهر فذة الأصل، إما لترميمها أو موضعيتها في مكان ذي شرف لا يريها اليه التجريب

ولقد أغراني تركيز سعيد الحاد على مفهوم الدينوية بأن أعيد ترجمة المصطلح «Secular» الذي يشيع الحديث عنه في العربية باستخدام «العلمانية»، واستخدام مصطلح «الدينوية» بدلا من «العلمانية»، خصوصا في عنوان القسم الخامس من الفصل الأول من هذا الكتاب، ذلك أن كلمة العلمانية سبب الصياغة، وملتبسة الدلالات، ومعظم الناس يظنونها «العلمانية» فتختلط في أذهانهم

علاقات أساسية مثل علاقة «العلم» بـ «الدين»، وتكون لها عقابيل مؤذية بحق.

٦ - لكن المفهوم المركزي في منوع سعيد تحليليا على مستوى ما يريد طرحه فكريا عن العلاقة بين المجتمعات والثقافات، هو دون ريب مفهوم القراءة الطباقية، والتأويل الطباقية، من سوء الحظ إن مصطلح «الطباق» المستخدم في العربية لترجمة الـ «Contrapuntal»، (والك Counterpoint) - مصطلح سعيد المأخوذ من الموسيقى (وهو موسيقى ممتاز يقدم عروضاً عامة، وبين كتبه الهامة كتاب في الموسيقى هو (Musical Elaborations) - مصطلح التباسي من جهة، ومتخصص جدا موسيقيا بحيث يغيب مدلوله عن القاري العادي، من جهة أخرى في النقد العربي القديم استخدم ابن المعتز الطباق ليشير إلى علاقة تضاد دلالي بين الكلمات، مثل شمسك، بكى، أبيض، أسود، طويل، قصير (ومن الشيق أنه اعتبره من مكونات البديع الخمسة). وجاء بعده نقاد آخرون ليستعملوا مصطلحات مثل القابلة والمطابقة لوصف حالات مختلفة من علاقة التضاد بين الكلمات أو الأفكار والمعاني، لكن جذر الفعل يعني أيضا التماثل والتشابه والتراسل، كما في طبق، وطابق وتطابق الامران. ولقد شجعت برغبة حادة في إعادة ترجمة الـ «Contrapuntal» بمصطلح جديد لكي يزول الالتباس منه، فيفضح مفهوم سعيد الجوهري بالنسبة لمنهج وعمله بأسرها. غير أنني حتى الآن لم أوفق إلى إيجاد مصطلح جديد واف، ولذلك استخدمت عبارة «القراءة الطباقية» - أملا أن تكون تعليلاتي عليها كافية لتوضيح المصطلح والمفهوم. وليس بوسعي أن أشرح المفهوم بأفضل من شرح المؤلف له، مسبقا بتحديد موسيقى مأخوذ من قاموس «Penguin» الجديد للموسيقى.

«الاستعمال المتزامن للحنين (ميلودي) أو أكثر لإنتاج المعنى الموسيقي، بما يسمح بالقول عن أحد الألحان إنه النقطة المضادة ل، أو في حالة تضاد مع لحن آخر. وهكذا فإن التضاد المزوج هو أن يكون لحنان، أحدهما فوق الآخر، قابلين لتبادل موقعيهما، ومثل ذلك التضاد الثلاثي والرابعي الخ...»

ومن الواضح أن كلمة «تضاد» هنا يمكن أن تبدل في العربية بالمصطلح المصدر «طباق». وما هو ذا شرح سعيد للمفهوم في مكانين من هذا الكتاب

٦ - «حين نعود بالنظر إلى سجل المحفوظات الامبريالي. نأخذ بقراءته لا واحديا بل طباقيا، بوعي متأن لكلا التاريخ الحواشري الذي يتم سرده وتلك التواريخ الأخرى التي يعمل ضدها (ومعها) (أيضا) الانشاء المسيطر في النقطة الطباقية للموسيقى العربية - الكلاسيكية الغربية، تتبارى وتتصادم موضوعات متنوعة أحدها مع الأخرى، دين أن يكون لا ي منها دور امتيازي إلا بصورة مشروطة مؤقتة: ومع ذلك يكون في التعمد النغمي الناتج تلازم ونظام، تتفاعل منظم يشق من الموضوعات (ذاتها) - لا من مبدأ لحنى «ميلودي» صارم أو

شكبي يقع خارج العمل. وفي اعتقادي أننا نستطيع، بالطريقة ذاتها ، أن نقرأ الروايات الانجليزية ، مثلاً التي يتشكل تألقها (المفهوم عادة إلى درجة غالبية) مع ، لنقل، جزر الهند الغربية أو الهند، بل لعل أيضاً يتحتم ويتقرر ، بالتاريخ المحدد للاستعمار، والمقاومة ، وأخيراً القومية الأصلانية عندئذ تنبثق سرديات بديلة أو جديدة، وتصبح لنواتها مؤسسة أو مستقرة إنشائياً.

٦ - ٢ بمصطلحات عملية تعني القراءة الطباقية كما أسميتها قراءة النص يفهم لما هو مشبوك حين يظهر مؤلف ما، مثلاً، أن مزعة استعمارية لقصب السكر تعالين بوصفها هامة بالنسبة لعملية الحفاظ على أسلوب معين للحياة في إنجلترا، وعلو، فإن هذه ^(١)، مثل جميع النصوص الأدبية، ليست مقيدة ببيدائياتها ونهاياتها التاريخية الشكلية. إن الاحالات في أستراليا في «دافيد كوريفيلد، وإلى الهند في «جين آيره» تتصاغ لأنها يمكن أن تتصاغ، لا قوة بريطانية (لا وهم الروائي فقط) جعلت الحالة العابرة إلى هذه المصادرات الضخمة ممكنة : غير أن الدروس الأخرى الأبعد من ذلك لا تقل سلامة وصداً أن هذه المستعمرات قد تم تحريرها لاحقاً من الحكم المباشر وغير المباشر، وهي عملية بدأت وانتشرت حين كان البريطانيون (أو الفرنسيون أو البرتغاليون أو الألمان السخ) ما يزالون هناك، مع أنها جزء من السعي لقمع القوميات الأصلانية لم تلق الأهتماما عابراً بها من آن لأخر. والنقطة التي (أثيرها) هي أن القراءة الطباقية ينبغي أن تدخل في حسابها كلتا العمليتين العملية الأميركية، والعملية المقاومة لها، ويمكن أن يتم ذلك بتوسيع قراءتنا للنصوص لتشمل ما تم ذات يوم إقصاؤه بالقوة - (وهو) في (رواية) الفريش، مثلاً، التاريخ السابق بإسره لاستعمار فرنسا وتدميرها للدولة الجزائرية ثم الظهور اللاحق لجزائرها مستقلة (اتخذ منها كامو موقف المعارض).

٧ - كل هذه المنطلقات التصورية تدخل في تكوين منهج سعيد في فهم العلاقة بين الامبريالية والاستعمار وضحاياهما ، أي فهم العالم الذي نعيش فيه، لأنه عالم صنعته الامبريالية التي «لم ينج منها شيء»، بعبارة سعيد. وتتصره هذه القوميات أيضاً لتشكل منهجه في التعامل مع النص الأدبي، تعاملًا مثلاً ، يتجاوز المنهج الاستثنائي الصومعي المثلث، وما يراه فكرًا مزبلاً فيما بعد النبوية وما يعد الحداث، كما يتجاوز ما هو متأصل في التراث الفني للفكر الاجتماعي وللماركسية بشكل خاص، من مفاهيم ساذجة، وربط انعكاسي للعمل الأدبي بسياقه الاجتماعي، ومن جهة، من نضج في التعامل لكته قصور صاعق في تحديد السياق الفعلي للعمل الثقافي، كما هو الحال لدى نقاد يلجهم سعيد مثل ريموند ويليز، وماركسيي النهج ، لكنهم يحصرن مجال فهم الأدب في سياق محلي مباشر ويخفقون في إدراك أهمية التجربة الامبريالية والاستعمارية في تكوين السياق الفعلي للعمل الأدبي - والرواية الأوروبية خاصة من جهة أخرى وسعيد متفرد في هذا النهج الذي

بشكل علامة مائزة لحضوره النقدي في العالم، لا في النقد الأدبي فقط، بل في النقد الاجتماعي، السياسي، الثقافي أيضاً. وتدخل في تكوين هذا المنهج ، كما أشرت، درجة عالية من الوعي لخصوصية النتاج الأدبي وعقريته كل عمل فرد، ولأهمية التقنية، واللغة والتشكيل البنوي الكلي ولا جد طريقة أو لي إيضاح ما أصفه في عمله من اقتباس واحد من الأقسام اللبابية في هذا الكتاب يشرح للقاري - بدقة على مستوى نظري هذا المنهج الجديد هذا بقول

٧ - ١ «لكل نص عقريته الخاصة ، كما أن لكل إقليم جغرافي في العالم عقريته، بتجاربها المتقاطعة الخاصة، ويتوارىخ النزاع المتداخلة الخاصة فيه. ويمكن إقامة تمييز مفيد، فيما يخص العمل الثقافي، بين الخصوصية والسيادة (أو الحصرية التنسكية). ومن الجلي أنه لا ينبغي لأي قراءة أن تتم إلى درجة إلغاء هوية نص ما، أو كاتب ما، أو حركة ما. لكن بالمعيار نفسه، ينبغي أن تدخل القراءة في الاعتبار أن ما كان مؤكداً، أو بدا أنه مؤكد بالنسبة لعمل ما أو مؤلف ما، قد يكون أصبح عرضة للخلاف. إن عند كبلنغ، «كيم»، لها خصيصاً من السديمومة والحتمية تنتمي لا إلى تلك الرواية المدهشة وحسب بل إلى الهند البريطانية، تاريخها، وإداريتها، والمناقضات عنها، وإلى ما لا يقل أهمية وهو الهند التي حارب من أجلها القوميون الهنود لأنها وطنهم الذي ينبغي أن يستعاد، ويتقدم سرد لهذه المسئلة من الضغوط والمضادة في هند كبلنغ، تفهم العملية الامبريالية نفسها كما تتعلق معها العمل الفني العظيم، كما تفهم عملية المقاومة اللاحقة للامبريالية. في قراءة نص ما ينبغي على المرء أن يفحصه لكل ما اندرج فيه وما أقصاه مؤلفه عنه. إن كل عمل ثقافي هو رؤيا للحظة ما، وعلياً أن نقحم هذه الرؤيا بتجاوريها مع الرؤى التفقيحية المتنوعة التي استأثرت بها فيما بعد - في هذه الحالة، التجارب القومية لهند ما بعد الاستقلال.

وأضافة، فإن على المرء أن يربط بنيات القصة المسروقة بالأفكار، والتصورات والتجارب التي منها تمتاح الدعم. إن أفارقة كونراد، مثلاً يطلعون من مكتبة ضخمة لـ الأفريقانية، برجه من الكلام ، كما من تجارب كونراد الشخصية، ليس ثمة شيء من اسمه التجربة المباشرة ، أو الانعكاس، في لغة نص، لقد تأثرت انطباعات كونراد عن أفريقيا بشكل حتمي بمخزون الماثورات الشعبية وبالتكشبات عن أفريقيا، التي يلصع إليها في (كتابه) «سجل شخصي»، وما يقدمه في قلب الظلام، هو حصيلة انطباعاته عن تلك النصوص متفاعلة تداعلاً خلافاً إلى جانب مقتضيات السر وأعرافه، وعقريته وتاريخه الخاصين المتميزين . وأن يقال عن هذا المزيج خارق للثراء إنه «عكس» أفريقيا أو حتى إنه يعكس تجربة لأفريقيا، هو قول نوعاً ما جبان، وبالتأكيد مضلل. فما لدينا في «قلب الظلام» - وهو عمل ذو تأثير ضخم، إذ إنه قد استفز العديد من القراءات والصور - هو أفريقيا مسيسة، ومشبعة عقائدياً، كانت لنوايا وأغراض ما المكان المؤبرط

(impenalized)، بكل تلك المصالح والأفكار الفاعلة فيها بشراصة لا مجرد «انعكاس» تصوري (فوتوغرافي) أدبي لأفريقيا.

قد يكون ما أقوله صياغة منطوقة للمسألة، لكنني أريد أن أقر النقطة (الهامة) وهي أن قلب الظلام، والصورة التي تتلوها لأفريقيا ليست فقط أبعد ما يمكن عن كونها مجرد «أدب بل هي إلى درجة خارقة متعاقلة منسبكة في، وجزء عضوي بسق من «التزام بالناكب على إفريقيا» الذي كان معاصرا لتأليف كونراد. صحيح أن جمهور كونراد كان صغيرا جدا، وصحيح أيضا أنه كان حاد النقد للاستعمار البلجيكي، لكن بالنسبة لمعظم الأوروبيين، كانت قراءة نص مثني نوعا مثل «قلب الظلام» في الكثير من الحالات أشد النقاط التي يبلغونها قريبا من إفريقيا، وبهذا المعنى المسود فقد كانت جزءا من فهم الأوروبي للتشبه بإفريقيا، والتفكير بها، والتخطيط لها. أن يمثل (المرء) إفريقيا يعني أن يدخل (حلبة) الصراع على إفريقيا، المرتبطة بصورة حتمية بما حدث فيما بعد من مقاومة وفككت للاستعمار وما إليها.

إن الأعمال الأدبية، خصوصا تلك التي يكون موضوعها الصراع الإمبراطورية، لها طبعها، جانب مشوش بل حتى عمي على التناول في إطار مشهد سياسي محفوف بـ(المشكلات) ومشحون (عاطفيا) إلى درجة عالية من الكثافة لكن أعمالا أدبية مثل قلب الظلام هي، رغم ما فيها من التعقيد الباس، تقدير وتبسيط أو طقم من الخيارات التي اختاره مؤلفها ما، أقل تشوشا واختلاطا بكثير من الواقع. وإن يكون عادلا أن نذكر بها كتجريدات، رغم أن مقتراتي^(٧) مثل «قلب الظلام» قد صاغها مؤلفوها بدرجة من الإحكام، وتاملها قراءها بقدر من القلق جعلها تلازم ضرورات السرد الذي يمارس، نتيجة لذلك كما ينبغي أن نضيف دخولا عالي التخصص إلى (حلبة) الصراع من أجل إفريقيا.

إن نمسا على هذه الدرجة من الهجنة والعكرة، والتعقيد ليتطلب انتباهها يقظا في (عملية) تأويله. لقد كانت الإمبريالية الحديثة من الكونية والشمولية بحيث لم ينح فعليا منها شيء، وإلى جانب ذلك، فإن تنافس القرن التاسع عشر حول الإمبراطورية كما قلت سابقا، ما يزال مستمرا اليوم. ولذلك فإن النظر أو عدم النظر إلى الروابط بين النصوص الثقافية والإمبريالية يعني اتخاذ موقف هو في حقيقة الأمر متخذ - إما أن ندرس الصلة من أجل نقدها والتفكير ببدائل لها، أو أن ندرسها من أجل أن نتركها مسألة، غير محصنة على افتراض، دونما تغيير. وأحد أسباب كتابتي لهذا الكتاب هو أن أظهر إلى أي مدى تنسج البحث عن، والانشغال به والوعي - للسيطرة على ما وراء البحار - لا في (أعمال) كونراد فقط بل لدى أشخاص لا نفكر بهم عاليا في هذا المعرض على الإطلاق، مثل شاكري أوستن - وكيم هو مثير وهام للنقاد التنبيه لهذه المادة لا للأسباب السياسية الواضحة بحسب بل أيضا لأن

هذا النوع المحد من الاهتمام كما مازلت أحتج، يتبع للقارئ أن يؤول الأعمال المكتونة القرن التاسع عشر والعشرين باهتمام مشبوه منخبط من جديد.

٧ - ٢ «إن طريقي هي أن أركز بقدر المستطاع على أعمال فردية، أن أقرأها أولا كنشاج عظيم للخيال الخلاق أو التأويلي، ثم أن أجلو كونها جزءا من العلاقة بين الثقافة والإمبراطورية. أنا لا أومن أن المؤلفين يتحدثون بصورة آلية (ميكانكية) بالعقائدية (الأيديولوجيا)، أو الطبقة أو التاريخ الاقتصادي بيد أن المؤلفين، كما أؤمن، كاشفون إلى حد بعيد في تاريخ مجتمعاتهم، يشكلون وينشكسون بذلك التاريخ ويتجربتهم الاجتماعية بدرجات متفاوتة. إن الثقافة والأشكال الجمالية التي تنطوي عليها لتتشق من التجربة التاريخية، وهي في واقع الأمر أحد المواضيع الرئيسية لهذا الكتاب».

٨ - أما أبعد المنطقتان التصورية الجديدة في عمل سعيد خطورة وخلافة، في تقديره، فهو مفهوم الهجنة/التوليد، والعلاقة بينه وبين الهوية المتصلبة، وسياسات الهوية، والانتماء والروح المرتبطة بتجربة المفنى، التي تنفع كتاباته الآن شيء لم يكن قد ترسم أو برز في «الاستشراف» وكتاباته التالية - لم مباشرة إنه هنا مناهي شرس للهويات المتصلبة، الانفصالية التي تصنف نفسها نقبضا للأخر، وتقيم الحواجز بينها وبين العالم، سواء أكانت هذه الهويات تتسدد في سياسات الهوية عند المرأة، أو الذكر، أو الغربي، أو العربي، أو الإسلامي أو المسيحي أو اليهودي، فهو يرى مفهوم هوية سكونية، ويبحث عن الطاقات التي تحرر النفس والثقافة منه.

٩ - مبدأ الهوية، وهو مبدأ سكوني أساسا يشكل لباب الفكر الثقافي خلال العهد الإمبريالي. إن الفكرة الوحيدة التي لم يكد يمسها التغير إطلاقا، عبر التبادلات التي بدأت بانتظام قبل نصف ألف من الزمن بين الأوروبيين وآخرهم، هي أن ثمة شيئا (جوهريا) هو «نحن» وشيئا هو «هم»، وكل منهما مستقر تماما، على، مابين لذاته وشاهد على ذاته بشكل حصين منبع وهو انقسام يعود (تاريخيا) كما ناقشته في «الاستشراف»، إلى الفكر اليوناني عن البرابرة، لكن أيا كان من ابتكر هذا النوع من فكر «الهوية» فإنه مع حلول القرن التاسع عشر كان قد أصبح العلامة المميزة للثقافات الإمبريالية إضافة إلى تلك الثقافات التي كانت تسعى إلى مقاومة التحويلات العنصرية الأوروبية عليها. نحن ما نزال ورثة الأسلوب الذي يتحدد المرء تبعاً له بالامة، الامة التي تصقي، هي بدورها، سلطتها من تراث يفترض أنه مستمر دونما انقطاع. ولقد أقر هذا الانشغال بالهوية الثقافية في الولايات المتحدة، النزاع حول الكتب والثقافات والسلطات التي تشكل تراث «نا». إن محاولة قول إن هذا الكتاب أو ذاك هو (أو ما هو) جزء من تراثنا، هي، بصورة عامة، إحدى أكثر ما يمكن تخيله من ممارسات لفضاضة للحوية. وإضافة، فإن ما يؤدي إليه

من تجاوزات وإفراط أكثر توازناً بكثير مما تسهم به من دقة تاريخية. فلا علم أن من أجل التاريخ أنني لا أطبق الموقف الذي يقول «نحن» ينبغي أن نشغل فقط أو بشكل رئيسي بما هو «لنا»، ولكن ما أقر ردود الفعل ضد هذا الموقف التي تقتضي من العرب (مثلاً) أن يقرأوا الكتب العربية ويستخدموا الطرق العربية، وما إلى ذلك. إن بيتهوفن، كما اعتاد سي. آر. جيمس أن يقول، ينتمي إلى أهل جزر الهند الغربية بقدر ما ينتمي إلى الألمان، لأن موسيقاه الآن جزء من التراث الانساني.

بيد أن الانشغال العقائدي بالهوية متشابك ومتعلق، بصورة يفهمها المرء تماماً، وبمراجع أهداف لغات عديدة - ليست كلها أقيان مضطهدة - تود أن ترتب أولوياتها بما يعكس هذه المصالح. ولأن قدر كبيراً من هذا الكتاب يدور حول ما ينبغي أن نقرأه من التاريخ قريب العهد وكيف نقرأه، فإنني سأوزن ما لدي من أفكار هنا إيجازاً سريعاً قبل أن يكون بوسعنا أن نتفق على ما تتألف منه الهوية الأمريكية، ينبغي أن نسلم بأن الهوية الأمريكية، من حيث هي مجتمع من الهجرات الاستيطانية المروكبة على خرابث حضور أصلائي كبير القدر، هي هوية متنوعة إلى درجة يستحيل معها أن تكون شيئاً موحداً واحدياً متجانساً؛ وبالعقل فإن الحركة (القائمة) داخلها تدور بين دعاة الهوية الواحدة ولؤلؤ الذين يرون الكل كلاً متشابكاً معقداً لكنه ليس موحداً تفصيلياً. تنطوي هذه القضية على منظورين متباينين، ولعلمين للتاريخ متباينين. أحدهما خطي واثروايني، والآخر طبائقي وكثيراً ما يكون لا مستقراً قلقاً رحلاً.

ومنظورتي (هنا) هي أن المنظور الثاني فقط ذو حساسية ثامة لحقيقة التجربة التاريخية. إن جميع الثقافات، جزئياً بسبب (تجربة) الامبراطورية، منشبكة أحداها في الآخرين ليس بينها ثقافة منفردة ونقية محض، بل كلها مهجنة مولدة متخالطة متمازجة إلى درجة فائقة وغير وأدية وإن هذا ليصدق على الولايات المتحدة المعاصرة بقدر ما يصدق على العالم العربي الحديث، حيث قبيل الكثير، على التوالي في كل حالة، عن أخطار «اللامركزية» وعن التهديدات (الموجهة) لـ «العروبة»؛ إن القومية الاستدفاعية القائمة على رد الفعل، بل حتى الارتياحية (المصاحبة بخيل الريبة) كثيراً ما تنحرف، للأسف، في صلب نسج التعليم والتربية، حيث يلغى الأطفال، كما يلغى من يكرههم في السن من الطلبة، أن يجلوا ويحتفوا بغفلة ترائدهم (عادة) وبطريقة وبغضنة على حساب تراثات الآخرين). وإن هذا الكتاب لوجه إلى مثل هذه الأشكال من التعليم والفكر المفرغة من النقد والتفكير كتصحيح وتقييم، وكبديل صبور، وكإمكانية استكشافية صراحة.

٩ - وفي موقعه الانساني المشبوب، يرى سعيد بعينين نظريتين الانفصامات التي تنشأ والحوارج التي تنصب، والهويات والسرييات التي تخرق، وكلها معق للتناظر والنزاع

والصراعات الاحتدامية بين الانسان والانسان، والمجتمع والثقافة وغيرهما. ويرى ذلك كله نتيجة للامبريالية والاستعمار، ثم يراه متجسداً بوضوح جرح في المنتجات الاخلاقية والفنية والابداعية لكلا الطرفين، على جانبي ما يسميه «الفالق الامبريالي». وهذا يرسم بعض خطوطه العامة.

«إن هذا النظام العالمي، الذي ينتج ويفصع عن الثقافة، والاقتصاد والقوة السياسية جنبا إلى جنب مع مصاصاتها (Coefficients) العسكرية والسكانية ليمكلا ميلا مؤسساتيا لانتاج صور عبر قومية خارقة على المقياس تمارس الآن إعادة توجيه كلاً الانشاء الاجتماعي والعلمية الاجتماعية والابداعية على سبيل المثال ظهور «الارهاب» و«الاصولية» مصطلحين مفتاحين في الـ ١٩٨٠ ات. أو لا، لا يكاد يكون بوسعنا أن تبدأ (في) الفضاء العام الذي يشكك الانشاء العالمي (في) تحليل النزاعات السياسية بين السنة والشيعية، أو الاكراد والعراقيين، أو التاميل والسنةاليين أو السيخ والهندوسيين - والقائمة طويلة - دون أن تضطر في نهاية المطاف للجوء إلى فصلات وصور «الارهاب» و«الاصولية»، التي اشتقت كلياً من الشواغل والمصانع الفكرية في المراكز الحوضارية مثل واشنطن ولندن، وإنها لصور مخيفة تقتصر إلى المحتوى التمييزي والتعديدي، بيد أنها تدل على القوة والاستحسان الاخلاقيين لكل من يستخدمها، وعلى الاستدفاعية والتجريم الاخلاقيين لكل من تشير اليه وتخصمه. ولقد قام هذان التقليلان المصالحان باستنفار الجيوش وتعبيتها كما استنفرا وعياً المجتمعات المتغيرة، وليس بالامكان، في رأيي، فهم ردة فعل إيران الرسمية لرواية رشدي، أو الحماسة غير الرسمية له في المجتمعات الاسلامية في الغرب، أو التعبير الخاص والعام عن السخط العنيف في الغرب ضد الفتوى، دون الإشارة إلى المنطق العام والافصاحات وردود الفعل الجزئية الصغيرة التي أطلقها من عقائله النظام الطائفي الذي مازالت أسعى إلى وصفه.

وهكذا يكون أنه في مجتمعات القراء المتفتحة والمعنية، مثلاً، يظهر أدب انكلوفوني أو فرانكوفوني في مرحلة ما بعد الاستعمار. لا توجد الشخصيات المتباعدة وتحكم بها الاكتناحات الاستثنائية، أو الحسد للمصالحات الثقاف، أو القراءة التي تستند إلى اطلاع واسع، بل عمليات أكثر خشونة وأشد أدواتها هدفها تعبئة الموافقة والاقراء، واجتثاث الانشقاق والمروق، وتشجيع حماية وطنية تكاد تكون، خرفياً، عمياء وبوسائل كاذبة تضمن إمكانية حكم اعداد كبيرة من البشر (تقمع أو تخدر) طموحاتها إلى الديمقراطية والتعبير، وهي طموحات تملك طاقة التعويق والتعطيل في مجتمعات الجماهير بما في ذلك طبعاً الغربية منها. إن الخوف والرعب اللذين تولدتهما الصور الضخمة بمقاييس مفرط لـ «الارهاب» و«الاصولية» - ولتسمها شفوفاً لتخيل عالمي أو عبر قومي مكون من شياطين اجانب - ليسرعان انضواء الفرد وخضوعه للمعايير المهيمنة في اللحظة الراهنة. ويصدق هذا

أعظم ثراء في نزوعها الانساني ولعل في المقاطع التالية ما يكفي لتجسيد هذه الروح الجديدة في عمله
«كل هذه الطاقات المضادة الهيبة ، الفاعلة في العديد من الميادين، والأفراد ، واللحظات توفر مجعما أو ثقافة تتكون من إشارات وممارسات معادية للنظام لا حصر لها، لوجود إنساني جماعي (لا مذاهب ولا نظريات مكتملة) غير قائم على الإرغام والسيطرة ولقد كانت (هذه الطاقات) وقودا لانتفاضات الـ ١٩٨٠ات ، التي تحدثت عنها سابقا ، إن الصورة السلطوية، الارغامية ، للامبراطورية، التي تسلت الى ، وسيطرت على الكثير من اجراءات الاقتان المتميز الفكري التي تحتل مكانة مركزية في الثقافة الحديثة. لتجد نقيضها في الانقطاعات القابلة للتجديد، التي تكاد تكون رياضية الروح، للمشوبات الفكرية والسياسية - الاجناس الخليطة، الجمع غير المتسوق بين التقليد والجدة، التجارب السياسية القائمة على منجمعات من الجهد والتواويل (بالمعنى الأوسع للكلمة) بدلا من الطبقات أو شركات الملكية والمصادرة للقوة .

إنني لأجد نفسي أعود مرة بعد مرة الى مقطع شايخ الجمال لهوغو أف ساف فكتور، وهو راهب ساكسوني عاش في القرن الثاني عشر.

«إنه لذلك لمصدر فضيلة عظيمة للعقل المجرب أن يتعلم، شيئا فشيئا، أولا أن يتغير في الأمور المادية والزائلة، من أجل أن يكون قادرا بعد ذلك على أن يخلفه وراهه تماما. إن المرء الذي يجد وطنه حليا ما يزال ميثتا خضا، أما من يكون له كل شيء مثل بلده الاصلائي فلقد اشتد عوده ؛ لكن الكامل هو الذي يكون العالم كله بالنسبة له مكانا اجنيايا وان الروح الباقع قد ركز حبه على بقعة واحدة من العالم؛ والشخص القوي قد نشر حبه على الامكنة كلها . أما الرجل الكامل فقد أطلقا شعلته حبه .

يقبض اريك أويدياخ، الباحث الألماني العظيم الذي قضى سنوات الحرب العالمية الثانية منفيا في تركيا، هذا القطع اتمونجا لكل من يرغب -رجلا أو امرأة - في تجاوز مقيدات الحدود الامبريالية ، أو القومية، أو الاتيالية. عبر هذا الموقف وحسب يقدر المؤرخ ، فضلا ، أن يشرح في فهم التجريبية الانسانية ومدوناتها المكتوبة بكل تنوعها وخصوصيتها ؛ ومن غير ذلك يبقى المرء ملتزما بالانقضات وردود الفعل المنجزة أكثر مما هو ملزم بالبحرية السلبية للمعرفة الحقيقية. لكن لاحظ أن هونغ يوضح مرتين أن الشخص «القوي» أو «الكامل» يحقق استقلاله وتجرده بالعمل من خلال الانصاقات والتعاقبات لا برفضها. إن النفي مستند الى وجود موطن المرء الاصلائي وحبه له ، ووجود وشائج حقيقية معه؛ والحقيقة الكونية لمنفى لا تكمن في كون المرء قد فقد ذلك الحب أو الوطن ، بل في أن في كل مظهر طبيعي فقنايا غير متوقع وغير مستحب. تأمل التجارب إذن وكأنها هي أهبة أن تختفي، ترى أي شيء فيها هو ذلك الذي يرسو بها

على المجتمعات ما بعد الاستعمارية الجديدة بقدر ما يصدق على الغرب عامة والولايات المتحدة بشكل خاص. وهكذا فإن يعارض المرء الشذونية والتطرف المتاصلين في الارهاب والاصولية - والمثل الذي أقدمه لا ينطوي إلا على قدر ضئيل من المحاكاة - يعني أيضا تعصيدا الاعتدال، والعقلانية والمركزية التنفيذية لروحية جمعية غامضة التحديد «غربية» (أو فيما عدا ذلك محلية ومفترضة بحمية وطنية) . والمفارقة اللاذعة هي أن هذا المحرك الحيوي، بدلا من أن يمنح الروحية الغربية الثقة بالنفس والشعور بالسوانية الأمانة اللذين يرتبطان في أماننا ب (امتلاك) الامتيازات والاستقامة، فإنه ينفخهنا بغضب وروح استفغاف حقائين يبدو من خلالها «الأخرون» في النهاية أعداء، عاقدى العزم على تدمير حضارتنا ونهجنا في الحياة .

إن ما قدمته لا يعدو أن يكون خطاظة (استكش) سريعة للكيفية التي تقوم بها هذه الأنسان من السننية الاكرامية وتعظيم الذات بمزيد من التذميع لقوة الاقرار غير المحصن والمذهب غير القابل للتصدي. ولأن هذين يرفهان ويوصل بهما الى درجة الكمال ببطء مع مرور الزمن وعبر قدر كبير من التكرار، فإن الرد عليهما من قبل الأعداء المخصوصين يأتي ، للأسف بنهائية مطابقة . وهكذا يقوم المسلمون ، والافارقة، والهنود واليابانيون بمصطلحاتهم الماهرة الخاصة، ومن داخل امكنتهم المحلية المهددة، بمهاجمة الغرب، أو الامركة أو الامبريالية بقدر من العناية بالتفاصيل، والتفريق النقدي، والتعيين والامتياز، لا يربو على ما كان الغرب قد أسفه عليهم، والأمر ذاته ينطبق على الأمريكيين، الذين تقارب الحمية الوطنية بالنسبة اليهم درجة الألوهية . وإن هذا في نهاية المطاف لحرك حيوي عيشي لا عقلانية فيه فأيا كانت الاهداف التي تسعى إليها حروب الحدود «فإن هذه الحروب مفقودة موهنة. ينبغي على المرء أن ينضم الى اللغة البديهة أو المكونة ؛ أو يقبل باعتماده آخر تشابهها ومنضويا، مقاما دونيا» أو ينبغي عليه أن يحارب حتى الموت.

وإن هذه الحروب المدوية لتعبر عن عمليات خلق الجواهر -أفرقة الافريقي، شرقنة الشرقي، غربية الغربي، امركة الأمريكي -لرمن غير محسود ودون أن يكون شمة من بديل (إذ أن الجوهر الافريقي والشرقي والغربي، لا يمكن إلا أن يظل جوهر) - وذلك نسق ما يزال ينقل محسولا من عهد الامبريالية التقليدية (الكلاسيكية) وانظمتها.

١٠ - ونقيضا لهذه الهويات العزلية المنشئة بتاريخ تخيل، وذات متوهمة، وسرديات مختلفة ، يؤسس سعيد روح الهيام بالانسان، والتهيام والترحال ، والانسراب الى العالم دون قيود أو حدود، روح الانخلاع من نقطة ثابتة ، وانماء واحد متحجر وتاريخ متناقص عضوي يتصور له الكمال، ويرحل في تناقض العالم ولا تجانبية الثقافات والمجتمعات، ويتلمس تبرعم الطاقات والقوى الجديدة التي تعد بثقافات مغايرة ، وروح

ويجنزرها في الواقع؟ ما الذي ستحفظه منها، ما الذي ستستلخي عنه، ما الذي ستستنتقه؟ من أجل أن تهب على أسطه كهذه ينبغي أن تحل بالاستقلالية والتجرد اللذين يتحل بهما من كان وطنه حلواء لكن وضعه الفعلي يجعل مستحيلا عليه أن يقبض من جديد على تلك الحلاوة، ويجعل حتى أكثر استعالة أن يستطيع أن يمتاح الرضا والاكتماء من بدائل يوفرها الوهم أو المنهب الجامد، سواء أكانت مشتقة من الاعتزاز بالموروث الخاص للمرء أو من اليقينية حول من تكون «نحن».

لا «يشكل» أحد اليوم شيئا واحدا محضا، إن لاصقات مثل هندي أو امرأة، أو مسلم، أو أمريكي ليست بأكثر من نقاط انطلاق سرعان ما تختلف ورائها إذا ما تم اتباعها للحظة واحدة إلى (مجال) التجربة الفعلية لقد أدت الامبريالية إلى تعزيز خليط الثقافات والهويات على مستوى كوني، غير أن أسوأ هياتها وأكثرها انسلاسا بالفارقة العنصرية هي أنها جعلت الناس يعتقدون أنهم فقط، أو رئيسيا أو حصريا، بيض أو سود، أو غربيون، أو شرقيون، لكن بالضبط كما أن البشر يصنعون تاريخهم الخاص، فإنهم أيضا يصنعون ثقافتهم وهوياتهم الاعراقية، وليس بوسع أحد أن ينكر الاستمراريات الملحة للتراث العرقية، والسكنى المعززة المتصلة، واللغات القومية والجغرافيات الثقافية، لكن لا يبدو أن ثمة من سبب سوى الخوف والتحيز للخصي في الالتحاق على انفصاليتها وتمايها، كأنما ذلك هو كل ما تدور عليه الحياة الانسانية، إن البقاء في الواقع ليس دور حول العلاقات بين الأشياء وبعبارة البحت فإن الواقع لا يمكن أن يحرم من الأصماء الأخرى (التي) تقطن الحديثة، إنه الأعظم نغعا وإرواء - وأكثر صعوبة - أن تفكر بمحسوسية وتماط، طباقيا، بالآخرين من أن تفكر بـ «نا، فقط. بيد أن ذلك يعني أيضا ألا تحاول أن تحكم الآخرين، ألا نحاول أن نصفهم أو نضعهم في ترتيبات، و، فوق كل شيء، ألا نكرر باستمرار أن ثقافتنا أو بلادنا هي الأولى (أو ليست الأولى، في هذا الخصوص). إن أمام الفكر لقرارا كافيا مما هو قيم ليفعله من دون ذلك،

١١ - غير أن امتياز موقف أدوارد سعيد وروعه من منظور المقاومة الانسانية، والفكر النقدي التشويري، يكمنان بالضبط أنه في عصر اللاحقين وانهاير السرديات الجلية الكبرى، كما يسميها ليو تار، وما بعد الحداثة، وما بعد النبوية، يتناقل بإيمان راسخ ويقين كل بأن الروح الانسانية لا تسقط بعد، ويرفض خرافة نهاية التاريخ التي ابتكرها فوكوياما ترسيخا للعنصرية الامريكية (كما يرفض في عمل ثال للثقافة والامبريالية، منظومة حتمية الصراع العدواني بين الثقافات والحضارات، كما صاغها صامول هنتينغتون)، ويعضي بأحثا عن نبضات الروح الخلاقة في كل مكان يقدر أن يتلمس قبسا منها فيه، وإنه بما يشبه المعجزة في هذا القرن الذي انهارت فيه إمكانية المعجزات، ليجد بعضا من هذه القوى المتبرعة البازغة، ويبلورها بقوة تمنح الشعور بالأمل،

دون أن تخلق التناقض الاعباطي الطوباوي الساذج، هو ذا يحدد بعضها.

«وذلك نسق ما يزال ينقل محمولاً من عهد الامبريالية التقليدية (الكلاسيكية) وانتمتها، ما الذي يقاومه؟ ثمة مثل واضح يكشف عنه إيمانويل فالرشتاين ويسميه الحركات المضادة للنظم التي ظهرت كإحدى عقايل الامبريالية التاريخية ويوجد في الآونة الأخيرة عدد كاف من هذه الحركات المتأخرة في محيطها لنسج قوة العزيمة حتى لأشد المتشائمين تصلبا الحركات الديمقراطية على ضفاف الفلق الاشتراكية كلها، والانقفاضة الفلسطينية، وحركات شتى اجتماعية وبيئية وثقافية، عبر أمريكا الشمالية والجنوبية، والحركة النسائية ومع ذلك، فمن الصعب على هذه الحركات أن تتولى اهتماما للعالم فيما وراء حدودها الخاصة، أو أن تمتلك القدرة والحرية لاصدار التعميمات عليه، فإذا كنت تنتمي إلى حركة معارضة فلسطينية، أو فلسطينية، أو برازيلية فإن عليك أن تتعامل مع المطالبات الاخطوية والتقليدية (التكتيكية والسياسية) للكفاح اليومي، ورغم ذلك فإنني أعتقد أن جهودا من هذا النمط تقوم بتطوير استعداد إنشائي مشترك، أو لأبعد عن الفكرة بلغة جغرافية أرضية، خريطة للعالم متباعدة، إن لم يكن نظرية عامة، وقد يكون بوسعا أن نبدأ الآن بالحديث عن هذه الحالة المروعة بعض الشيء من المعارضة وعن استخطاطياتها (استراتيجياتها) الأخذة بالجزوغ بوصفها إقصاء مضادا عالميا.

تعلن دراسة التاريخ الهندي في دراسات منضوية، مثلا بوصفها سجلا مستمرا بين الطبقات وبين نظمها المعرفية المتنازع عليها، والانجليزية، في نظر المسهمين في العمل ذي المجلدات الثلاثة الذي حرره رافائيل صامول (بغوان) الوطنية، لا تعطي أولوية في التاريخ، إلا بقدر ما تسفر «الحضارة الآتيكية (الآثينية)» (كتاب) برنال اثينا السوداء ببساطة لتعمل كأنموذج في «تاريخي لحضارة متفوقة.

إن الاكتشافات المستريية باطراء، وانقشاعات الوهم، والسجلات الماثلة في الأعمال المبكرة التي اقتبستها تخضع هذه الهويات المركبة الهيمنة لجدلية سلبية تقوم بطلها إلى مكونات مشكلة بطرق شتى، فما هو أكثر أهمية بكثير من الهوية المستقرة التي يحافظ على رواجها في الانشاء الرسمي هي الانشاء التساجلية لطريقة تأويلية تتكون مادتها من المسارات المتقاطعة، لكن المتواشجة ومتبادلة الاعتماد، وفوق كل شيء، المقاطعة، للتجربة التاريخية.

نجد مثلا لهذه القوة جريتا بصورة فائقة في تأويلات يحيى بها أكبر شاعر عربي معاصر، هو أدونيس، الاسم المستعار لعل أحمد سعيد، التراث الأدبي والعربي، منذ صدور كتابه الثابت والمتحول في ثلاثة مجلدات بين عامي ١٩٧٤ و١٩٧٨، ما يزال أدونيس، وحيدا دون عون تقريبا، يتصدى للاستمرار للملاحا ما يعتبره الموروث المتحجر، القيد بالتقاليد العربية -

الإسلامية العالقي لا في الماضي وحسب بل في إعادات قراءة متصلة صارمة وسلطوية للماضي، يقول أدونيس إن الغرض من إعادات القراءة هذه هو منع العرب من مواجهة الحداثة بمواجهة حقة ويربط أدونيس في كتابه عن الشرعيات العربية (الشرعية العربية) بين القراءة الحرفية المنصبة للجامعة لشعر عربي عظيم بالحكماء، فيما تجلو القراءة التخيلية الخلاقة أنه في قلب التراث التليد (الكلاسيكي) - ثمة تيار احتجاجي رافض تخريبي يجابه السننية الظاهرية التي تلعنها وتبتئها السلطات الزمنية ويكشف أدونيس كيف أن حكم القانن (الشرعية) في المجتمع العربي يفصل السلطة عن التنفيذ والتقليد عن الابتكار، حاصرا التاريخ بذلك في مرزقة (نظام ترميز) مضنية من السوابق التي تكرر الى ما لا نهاية. - ويضع نقبضا لهذا النظام قوى الحداثة التقنية التي تتحدى بالقدرة على الحل والإدابة.

ويمضي سعيد في تفصيله، ليشر الى قوى أخرى، وحركات ومبدعين بعينهم في امكنة متباينة من العالم تشكل هذا المحور الجديد لفكر ما يزال قادرا على الكشف، والصراع، والطموح الى مستقبل أبهى خارج أسر الفصائل العربية التي تولدت من الامبريالية والسننيات والفصاليتهما ومن لا يقينية نهائية الحداثة.

١١ - ١٠ «ومع الاستنفاد والانهاك الفعلي للأنظمة الكبرى والنظريات الكلية (الحرب الباردة، تقاهم بريتون ووزير، الاقتصاد السوفييتي والصيني الجماعيين، قومية العالم الثالث المأهضة لأمبريالية)، ندخل مرحلة جديدة تمازج باللايقينية الهائلة. وذلك ما مثله بقوة ميخائيل غورباتشوف قبل أن يخلفه ذلك الأقل لا يقينية بكثير بسوريس يلسين. فلفد عبرت الرئيس وريكا والغلاسنوس (إعادة البناء، والانفتاح)، الكلمتان - المفتاحيتان المرتبطتان بإصلاحات غورباتشوف عن عدم الرضا عن الماضي وعن، في حد أقصى، آمال مبهمة حول المستقبل لكنهما لم تكونا نظريات ولا رؤى، وكشفت أسفاره القلقات بالترديج خريطة جديدة للعالم، ومعظمه الى حد يكاد يكون مخيفاً، متداخلاً متباين الاعتماد، ومعظمه غير مخطط بعد فكرياً، وفلسفياً وأخلاقياً بل حتى تخيلياً. جماهير غفيرة من البشر، أعظم عدداً وأمثالا من أي وقت مضى، تريد أن تشكل بشكل أفضل وتبوتر أكثر: وأعداد كبيرة أيضاً تريد أن تتحرك، وتتحدث وتغني، وتليس. ولئن كانت الأنظمة القديمة عاجزة عن الاستجابة لهذه المطالبات، فإن الصور العملاقة التي أسرعت في تشكيلها الاعلام والتي تستفز العنف الخبير والاستجوابية المسعورة لسن تجدي أيضاً، إن من الممكن الاعتماد على فعاليتها للحظة عابرة، غير أنها سرعان ما تفقد قدرتها على الاستنفار والتحرك. ثمة تناقضات كثيرة جدا بين الخط التقليصي والبواعث والدوافع الجامعة الكاسحة.

إن التواريخ والتراثات والجهود القديمة المخترعة من أجل الحكم تنفس المجال الآن لنظريات أجد وأكثر مرونة واسترخاء

حول ما هو متفاوت وبالح التوتر والحدة في اللحظة المعاصرة. في الغرب، استغلت ما بعد الحداثة ما يتسم به النظام الجديد من انعدام اللون في - تاريخي، واستلاكية، ومعجية، وترتبط معها في ذلك أفكار أخرى مثل ما بعد الماركسية وما بعد النبوية، وهي متنوعات مما يصفه الفيلسوف الإيطالي جيانى فانتينو بالفكر الهزيل، لزمان نهائية الحداثة، ورغم ذلك ففي العالم العربي والإسلامي ما يزال كثير من الفنانين والمفكرين مثل أدونيس، والياس خوري، وكحال أبوديب، ومحمد أركون، وجمال بن شيخ معنيين بـ الحداثة ذاتها، وما يزالون يعيدون عن أن يكونوا مستغنيين أو منهكين، وما يزالون (يشكلون) تحدياً رئيسياً بارزا في ثقافة يسيطر عليها التراث والسننية. وهذه هي الحال أيضاً في الكاربي، وأوروبا الشرقية وأمريكا اللاتينية وأفريقيا، وشبه القارة الهندية: إن هذه الحركات لتتقاطع ثقافيا في فضاء عولمي (كوزموبوليتاني) ساحر ينفخه بالحياة كتاب ذوو شهرة عالمية مثل سلمان رشدي، وكارلوس فيونتنس، وغابرييل غارسيا ماركيز. وميلان كونديرا، الذين يتدخلون بقوة لا كروائيين فقط بل كمعلقين وكتاب مقالات. وينضم الى مناظرتهم حول ما هو حديث أو ما بعد حديث السؤال اللقي الملح كيف ينبغي لنا أن نقوم بالتصديق في أوضاع الغليان الزلزالي الذي يعانيه العالم اليوم وهو يتجه نحو نهاية القرن، أي، كيف لنا أن نخط الحياة عينيها في حين أن المطالب اليومية المبتلة للزمن الحاضر تهدد بأن تبرز الحضور الانساني وتسقيه».

١١ - ٢ «ولقد انشردت الآن الثنائيات الضدية العريضة على قلوب المشروعين الأمبريالي والقموي، وبدلاً من ذلك أخذنا نحس الآن بأن السلطة القديمة لا يمكن ببساطة أن تستبدل بسلطة جديدة، بل إن تحالفات وتوضعات واصطفافات جديدة مصوغة عبر الحدود، والأنماط والأمم والجواهر، أخذت تظهر للعيان بسرعة، وأن هذه التوضعات الجديدة هي الآن ما يستفز ويتحدى ميلا الهوية وهو ميلا سكني».

١٢ - بين ما يستحق تأملا خاصا من تاويل سعيد لازدهار الرواية الغربية، وازدهار الرواية في العالم المستعمر، تصوره الفضائي الجغرافي، الرواية بل السرد عامة، من هذا المنظور، حركة في الفضاء، تتجاوز لحدود النئات الثقافية الى فضاءات تقع خارجها، وذلك يتم في أوروبا في صيغة الاستعمار والغزو والفتح لعولم خارجية، ويتم في العالم المستعمر بحركة معاكسة يمثلها في نموذج جيد يدرسه سعيد، ما يقوم به الطيب صالح في موسم الهجرة الى الشمال. وأحد وجوه امتياز تصور سعيد أنه يسمح بتردد من منظومة إياني واط وبخاتين في أن واحد ضمنه، لكن امتياز الضمني الأكبر هو أنه يسمح بتأمل تاريخ الكتابة السردية من منظور جديد، وتفسير ظواهر قديمة خارج النزاعات الراهنة. لقد نشأ السرد العربي، مثلاً في الفترة الأولى من الاسلام والعصر الأموي على أيدي القصاصي، ولقد ارتبط فنهم بالسيط

بالفتوحات وتجاوز الفضاء المحلي العربي ولم يكن أدب المغازي والسير إلا تحسيدياً واحداً لنشوء فن السرد في هذه الأوطار. بهذا المعنى يمكن أن نرى أن منظومة سعيد تصدق خارج الأطار التاريخي والجغرافي الذي طورها من أجل دراسته، وهو أوروبا إبان المد الاستعماري والأمبريالي. وإذا كان ذلك، فحين مقولة النشأة الحديثة للسرد العربي تصبح باطلة، ويبدو الأمر مساراً تاريخياً تنامي فيه فن السرد العربي في أطر تاريخية معينة، واتخذ اشكالاً قادرة على تجسيد البنى القائصة تاريخياً في السياقين المكاني والزمني المحددين. وجاءت ألف ليلة وليلة ذروة من رأى تطوره وتنامي. لكن تقلص الفضاء اللاحق قلص مدى الخيال السردى كذلك، وإعادة الالهة إلى شرفة مغلقة. بهذا المعنى أيضاً، لا يكون ظهور الرواية في أوروبا بشكلها التقليدي إلا إحدى حلقات تحولات فن السرد أي أنه تحقق لامكانية واحدة بين إمكانيات لا حصر لها. ومن البال، والمفارقة الضدية أن الرواية الأوروبية في عصر اتساع الفضاء الأمبريالي، طورت بنية سردية مغلقة اختلافية صرفاً، متميزة عن الواقع منفصلة عنه، وأن الرواية الحديثة مع تقلص المد الأمبريالي واحتلال الفضاء الخارجي، وضمر دور الطبقيسة (البورجوازية) الأوروبية، تتحول الآن باتجاه الأشكال الروائية التي سبقتها، وتخلع عنها إهاب المقومات التي اتخذتها إبان العصر الأمبريالي التقليدي، وتقرب من الأشكال السردية التي عرفتھا الثقافة العربية سابقاً والتي يمكن وصفھا بأنھا بنى سردية مفتوحة، ومختلفة، وغير قابلة للتصنيف الاجتماعي السهل المظهر الدقيق، مرمية على مستوى الواقع والخيال، والمعقول والسحري، والشعر والنثر واللغات والأصوات، والأمكنة والمواقع والمشهديات، وعلى مستوى الطبقات الاجتماعية التي تجسد عوالمھا، والتي تتوجه إليها، وحضور الرجل وحضور المرأة في المجتمع، وعلى مستوى تعدد الرواة، والأنماط السردية والدوافعية الحكائية. ومن المنظور نفسه نفهم ظهور شكل روايات في العربية مرتبط بقاعدة اجتماعية معينة، وتصور معين للفضاء، وبنية سردية محددة إن نشرو فن المقامة من فن الافتراء، كما وصف «ديع الزمان الهمذاني» الذي قدم أول تعديده أعرفه يقوم على التمييز بين التاريخي والافتراسي كفضيف للسرد التاريخي وبرز أنھاج السرد العجائبي كاشكال تجاوز فضائية تنتقل من فضاء الدنيا والعالم الحي المحدود، إلى الماورائي اللاأشياء غير الخيال، أو اللاوجود، عبر الحطم، ثم تجديد شكل المقامة، وظهور شكل الرواية المغلقة الافتراضية تماماً (الصيغة القريبة من الرواية الأوروبية) مرتبطة بالفضاء الأوروبي، والرجل إليه ثم شكل النص المفتوح واختلاط العوالم القابلة الآن للمعامنة من منظور جديد في ضوء أطروحات ادوارد سعيد.

١٢ - لكاتبه ادوارد سعيد سمات أسلوبية ولغوية يتفرد بها مجموعة بين كبار كتاب النشر الانجليز اليوم، وإذا كانت

مقولة «الأسلوب هو الرجل» صحيحة أحياناً - وهي في كثير من الأحيان خاطئة، لأن الأسلوب أيضاً قناع الرجل، وحجاب عن العالم - فهي صحيحة صحة لذينة بالإشارة إلى سعيد، من هنا يمكن وصف كتابته بالشغافية، بمعنى أنها تشف عن ذاته لا بمعنى الرقة والعذوبة واللبوبة.

أول هذه المؤشرات، جلال في اللغة والتركيب، وجزالة وشدّة أسر - بلغة نقادنا القدماء - ودرجة باهرة من الجدية في اللهجة والتناوّل نادر ما تشف جملة عن سفيرية، أو كلبية، أو استخفاف. وهو حين يكتب منتقداً أحد بعده، فإنه يصوغ ما هو أصلاً لهجة ساخرة بصيغة تفرجه من السفيرية إلى المفارقة اللاذعة، كأنه لا يعرف كيف يضحك أو يلهو أو يلعب أو يستخف وثاني سماته ألّق وتوهج، وجيشان عاطفي، وشبوب وشبق للحياة والجدال والتفنيد والانقاع، ثم إنه مفتق معان ودلالات لا يضارع، يدير النقطة الواحدة في محاجته في أمر ما دورات تكاد تستنفد كل ما يمكن أن تسمح به من إمكانيات، وفي الكثير مما يستخرجه منها يستخرج نادراً ما كانت العين لتراه بسهولة لولا أن قام هو بكشفه، ويؤدي ذلك إلى طول في الجملة وإسهاب في المناقشة، وتفرع لعبارة إلى عبارات منضوية وإدراج بين أقواس لنقاط جزئية تزيد منظومته اكتمالاً، وتقدم عليها الأداة، لكنها تزيد حيك نسيجه، وتشابك خيوطه، وتعقيد منظوره، وبين مؤشرات كتابته الباهرة، احتشاد بالصيغ الصرفية التي تشع وتوهج تصغيماً أو تحسناً أو تطويراً. من نمط ما يفعله المفعول المطلق في العربية. وأكثر هذه الصيغ تكراراً وتخللاً لكتابته صيغة الظرفية بالانجليزية التي تحدد درجة حدوث أو هيئته أو قدره، كما تتمتع في إضافة الـ "ly" إلى الصفة = beautiful beautifully full = fully ويندر أن تخلو جملة من جمل سعيد الطويلة من هذه الصيغة، وهي بجلاء تخرج الجملة الوصفية الضرية المحايدة إلى جملة موقفية، تحدد شعور الناطق لها مما يقوله، ولذلك دلالة عميقة سافصلها بعد قليل. والسمة الثالثة التي تشرّف هذه السمة استخدام الكلمات ذات الحقول الدلالية الهائلة، فهي تكثّر في كتابته كثرة لا أعرف مثيلاً لها في الانجليزية، ويندر ما يماثلها في العربية ينذر أن ترد جملة طويلة نسيباً دون كلمة من هذا المعجم التالي. هائلة، ضخيمة كبيرة مرموقة، صاعقة، مدوخة، صادمة، كاسحة، مجتاحة، فائقة، خارقة، باهرة، لا تحصى، لا تنسى، وكل هذا المعجم تعجر انفعالي، وشبوب، وشبق، وموقف متأزم حاد، عاطفي شخصي، لا حيادي فيه من الأشياء والعالم، وفي جانب هذا المعجم هناك نظيره السلبي في دلالاته، فالأشياء عند سعيد في سلبيتها، مروعة، قبيحة، بشعة، مهولة، مفرعة، مخيفة، دنية، خسيسة.

أي أننا هنا مع كاتب يتألق متوهجاً مشعاً من داخل ذاته عبر أعضائه كلها، لا حجاب بينه وبين الأشياء، والأفكار والثقافات

اللغة يدلل على اتقانه لها بكونه ملكيا أكثر من الملك ، كما يعنى التعبير ، بل هو جزء من الانسحاق باللفة ، والافتتان بالكلمات ، ومن الثراء الفكرى ، والنهم للعالم ، والشيق للانسحاق والرحابة والاحتواء والاحتجاج .

وبينها أيضا تلويناته الاسلوبية ، وتغييره لصيح العبارات ، داخل الجملة الواحدة ، وتقطيعها لها بالفواصل ، والعبارات الاصطلاحية الجاهزة ، وخط التركيب النظمي لها وقلبه وعكسه كاشفا ذلك عن هذا القلق واللااستقرار اللفظى الذى يتموج ويضطرب في حناياه وفي فكره وفي علاقته بالعالم وبالتقافة وبالكتابة .

إن ادوارد سعيد يكتب ، في النهاية ، وقد تمثل التراث البحثى حتى الثمالة ، من موقع الفنان الذى يتجاوز الجنيته والمجمعية وهو يفعل ذلك على مستوى اللغة والروح والموقف ، كما يبرز جميلا ساحرا ، حديثه عن الالتصاق والتواشع والمفنى والرحيل والهجرة والالقاء ، في المقاطع التى يفتح بها كتابه والتى اقتسنتها اعلاه ، وفي عدد من المواضع الأخرى ، بين أجملها لجوءه الى الحديث عن الروح الشعرية التى تسكن مقاومة سيزير جيمس وعلاقته بمقاومة النظم والمذاهب الجاهدة والسردية . هي ذي بعض كلماته .

هذه اللحظة في كتاب جيمس ، وهي ليست نظرية تجريدية ، ملعبة مهززة لا كمجموعة تبعث على اليأس من الحقائق القابلة للسرد ، تجسد (ولا تمثل أو تنقل فقط) طاقات الحيوية للتحريض المناهض للأمبريالية وإزني لاشك في أن احدا يستطيع أن ينتزع منها مذهباً ما قابلاً للتكرار ، أو نظرية قابلة للاستعمال ثانية ، أو قصة لا تنسى ، دع عنك مكاتبة (بيروقراطية) دولة في مستقبل ما ، ربما كان بوسع المرء أن يقول إنها تاريخ امبريالية وسياساتها والعبودية والغفوحات والسيطرة وقد حرره الشعر من أجل رؤيا مؤثرة في إن لم تكن قادرة على انجاز التحرير الحقيقي ، وبقد ما يمكن تقريبها في بدايات أخرى فإنها ، إن ، مثل العاقبة السود ، جزء مما يمكن في التاريخ البشرى أن يحركنا من تاريخ السيطرة نحو واقع التحرير . وهذه الحركة تقاوم الحسار السردية التى تم رسمها والسيطرة عليها من قبل الماحول النظرية ، والمذهب ، والسنية . لكنها ، كما يشهد عمل جيمس بأسره ، لا تهجر المبادئ الاجتماعية للمجتمع ، واليقظة النقدية ، والتوجه النظرى . وإن أوروبا والولايات المتحدة للعاصرتين لفي أمس الحاجة الى مثل هذه الحركة ، بجسارتها وأريحية روحها ونحن نتقدم الى القرن الواحد والعشرين .

وبينها اعتبارها للمقاومة الجديده البازغة تلك الطاقة الجميلة الرجل التى هو مولع باكتنائها .

دكتيف حاولت المناهضة التحريرية للأمبريالية كسر هذه الوحدة المقيدة بالاغلا ؟ أولا ، بتوجه جديد تكاملي وطباقي في

والمفكرين ، والعالم ، بل هو على احتكاك وتعارك وتلاحم مع كل شيء . وكل ذلك مفصّل بقوة عن ، ومتساق متناغم يجعلنا مع ، جوهر موقفه الفكرى ومنهجه النقدي وهو استمالة أن يكون الانسان محاييدا متجردا ، وأن انخرطنا في دنوية العالم الذى نعيش فيه معنى وجودنا . وهو في هذا الكتاب أكثر من غيره يعمل حملة صادمة باهرة كاسحة (لاستعير مصطلحاته) على ادعائيات المعرفة الغربية بالموضوعية ، ويكرر مع قانون ان الموضوعية للاصلاحي هي دائما ضده . لكن سعيد حقق من الشهرة والمكانة المرموقة جامعييا واعليا ما يجعل تخطيه عن الموضوعية والتجرد منها فكريا لا نقطة ضعف وكعب أخيل .

تتوحد هذه السمات وتنتصر كلها في بنية جملة فريدة بين الكتاب بالانجليزية اليوم ، هي الجملة التى تنتسج نسقا ثلاثيا غالبا ، ورباعيا أحيانا ، أما على مستوى الصفات ، فهو غالبا ما يصف شيئا بثلاث صفات ، كان الأشياء لا يمكن أن تكون لها سمة واحدة ، أو يعطى ما يقول ثلاث مرات . (مذكرا الى حد ما بأسلوب طه حسين ، لكن بروحية مغايرة تولد الحركية بدل الثبات) . والدالة العميقة لهذه البنية هي الشوب العاطفي ، والتفريق ، والولوج الى تلوينات الفكر ، والأشياء ، والمعاني وقوة المضور وشموخه ، كان نفسا هادرة تندفع في طريقها بشوكة لامتلاك العالم كله ، ووصفه ، وتحديد ، ورسمه بحيث تملكه تملكاً لا فكاك له منه .

وإن ذلك كله لهُو ادوارد سعيد ، الذى أعرفه ، صديقا حميما ، وباحثا شامعا ، ومفكرا ساميا ، ومشتعلا ، في ذلك كله ، يشيق وشوكة لا يضاهيان . هو هو القوى في صداقاته وعدلواته ، في أرواجه واغنياباته ، المتجرى في قطعة موسيقية يعزفها لاصدقاء يتسامرون في دفة بيته . وفي مقالة يكتبها لنيويورك تايمز دفساعا عن فلسطين . إنه لا أكبر من الحياة . هذا الذى تنتضب شيئا فشيئا في عروقه الحياة ، وسرطان الدم يمتص نفسه ، وهو يهدر عبر العالم بفكره وحيويته وشبوته ومعرفته ، التى لا تحصى ولا تنسى ولا تمسأه . اقول له أحيانا ، بشفقة الحب ، ادوارد ، لماذا لا تهدأ قليلا ، وترتاح قليلا ، وأنت على ما أنت عليه ، فتفقد عن السفر ، وقبول المعارك ، والتناثر في العالم ، وما أنت بحاجة الى شيء من ذا كله ، فلقد بلغت ما بلغت . فتزوغ في عينيته ومضة مترددة قبل أن تأتي الكلمات مزيجا من الجرح والعزيمة ، وفيها رعدة لا تتلمسها إلا نفس الصديق الصموق لا أريد أن أهذا ، سامضي الى نهاية الشوط ، إلى أن أسقط ، أريد أن أفعل كل ما أريد أن أفعله ، إذا هذات ، كائنات اعترف للعرض بالقر . وما أنا بقادر على ذلك .

ثم إن بين سماته المذهلة بحق ثراء لغته الفاحش ، لا أعرف باحثا في الانجليزية اليوم يتنوع معجمه الشخصى تنوع معجم ادوارد سعيد . في كلامه ما لا تجده إلا في القواميس الكبيرة ، وفيه ما لا تجده حتى فيها . هذا الثراء اللغوي ليس عقدة الأجنبي بازاء

التاريخ يعاين التجارب الغربية وغير الغربية بوصفها تنتمي الى بعضها البعض لأنها موشرجة بالامريالية ثانياً، برؤيا تخيلية (خلافة) بل حتى طوباوية، تعيد تصور النظرية والأداء الحريدين (نقيضاً للمحاصرين المقيدين)، ثالثاً، بالاستثمار لا في السلطات ومذاهب وسننات مقننة، جديدة ولا في المؤسسات والقضايا الراسخة بل في نمط خاص من الطاقة الحيوية الرجل المهاجرة والمضادة للسردية .

هنا تتوحد روح الفنان المبدع المتحفز الغامض، روح القلق والتي والرحيل ورفض الوصول، روح تقف، بل تراقص ، على حافة العالم، بين الكائن والسلاكتائن، المعروف والمجهول الجلي والخفي وهي ثلثان في ذاك وثلاث واحد متردد في هذا، متشوفة مستقبلاً ان يجيء .

١٤ - يثير في عمل ادوارد سعيد الدهش احساساً متلايساً ضدياً، ندوة الاعجاب بالمعيته والانتشاء ببراعة تحليله ووهج فكره، والاحساس المزمع بأساسي شفاف يفيض من شعور غوري بأن وراء تجره وغضبه الجامع نداء إنسانياً يغمم النفس بالغبطة والشجي، ذلك أن الغضب يتضمن جوهرية إحساساً بالمباغاة، بالخيبه وانتشاع الوهم، بأمل انهيار، وبصورة تكشفنا فإذا هي على غير ما كان المرء يعتقدونها والغضب، جوهرية، يتضمن براءة من يستكر أن تكون الأشياء على ما هي عليه، ويستظم أن تكون القسوة، والوحشية والاستعداد حقائق في عالم كان يظنه نقياً منها، كان ادوارد سعيد في غضبه المتجسر يفرض قبلياً أن الغرب والامريالية والكتاب الكبار الذين انتجوا ابداعاتها العظيمة كان لا بد أن تكون نقياً إنسانياً المنحور، غنية في إجلالها للإنسان، مناضلة من أجل القيم، والحرية والعدالة فيفحصه يفئة أنها لم تكن كذلك، وليست كذلك الآن. والحقيقة البسيطة هي أن التاريخ الإنساني كله لم يكن كذلك، وأن القوة المدمرة التي تنتج السيطرة والهيمنة لا مناص لها من أن تؤمن بتفوقها، وبأنها ذات رسالة إلهية، أو تحضيرية أو هادية علوية من نمط أو آخر. القوي المسيطر ليس من طبيعته أو طبيعة الأشياء، أن يعتبر الضعيف نداه، أو أن يعامله بإجلال، أو يؤمن بأنه ينتمي الى الجيز ذاته من السرجود والانسانية والموهبة والأحقية الذي ينتمي هو إليه. وتوق سعيد البرح الى تكوين عالم نقي من مرسفيات القوة وتشويهاتها ترق الى نموذج لا إمكانية لتشفق، قد يكون جميلاً أن نسمح له بدغدغة أحلامنا، أما أن نبني أنظمة فكرية، وبراسم أهداف، على فكرة إمكانية تحقيقه، فعلاً لا ينتمي الى ندوية العالم التي يؤمن بها سعيد نفسه إيماناً يكاد يكون دينياً، بل ينتمي الى مستويات لا ندوية، أقرب الى حلم جنان عن - الجنان التي نعرف أننا لا نعرفها، ولم نر تحققها لها، ولا شيء آخر. ولا غريبة أن ينتهي سعيد في خاتمة كتابه الدهش هذا الى الحديث بلغة الفنان المبدع عن الروح الرجل، الهائمة، التي لا تظن مكاناً ثابتاً بل تظل في هجرة. أبدية ذلك أن ما يتطهن مساعده كل طوح تكشف الروح بانتظام أنه غير قابل للتشفق، لكنها أن تكشف ذلك لا تنكسر، وتنكسر ، بل تلج حالة قلقها المتأجج الخلق، فتعصف بها رياح القرار، حتى

وهي تشتبث بأرض الصلاة على مستوى بحثي، وتجلو بعض طاقات التغيير، وتقرأ في ثنائيا الوجود للكفهر ومضات من قوى الخلق القادرة على مجابهة فئامة العالم ووحشية اللقوة والسيطرة، والأصوليات، والنزعات الانفصالية التي تولدها الهيمنة نقيضاً لها ومنادوا لعدوانيتها الشرسة.

في العمق من بحث سعيد اللاب شعور مضمر في جلته بأن الغرب نموذج عظيم بحق، وثقافة متفوقة، ولذلك تنهمر المباحثة حين تنكشف للعين الجوانب الارعابية القبيحة فيه. ولقد انجل هذا الشعور في أشكال متعددة في هذا الكتاب تفصح عن بعض اسرار الروح القلقة الهائمة التي ينبض بها، منها تأكيد سعيد - الذي يكشف عن مقدرة يحدد عليها للاعجاب بالعمل الفني من حيث هو عمل فني رغم رؤيا العالم والمواقف ووجهات النظر العقائدية التي يحملها والتي يمجتها سعيد أشد المقت - أن المرء، بدراسته للنصوص الثقافية التي تعايشت بهناء مع المشاريع الكونية للامبراطورية الأوروبية والامريكية، أو قدمت الدعم لها، لا يتهم هذه النصوص بالهجمة أو يقترح أنها أقل إشافة من حيث هي أعمال فنية بسبب كونها بطرق معقدة جزءاً من المشروع الامريالي، وأن الثقافة الغربية لم تكن، بسبب كل ما فيها من مثالب، أقل عظمة أو إبداعاً أو ثراء.

كل ما في هذا الكتاب يشف عن كل هذه الأمور، فكيف أترجمه، واكتفي فيما أقول بنقل معاني وأفكار فأسطحه بعادي المفردات، ومتطابق الألفاظ. ومالوف التركيب والمسرسل اللاموقع من الأساليب؟ إن بين ما أسعي اليه في تعريب هذا الكتاب هو تعريب ادوارد سعيد أيضاً. ومن أجل ذلك أفتق كلمات، وأبحث عن صيغ، وأولد مفردات، وأتجاذر على حدود اللغة ومقيداتها، ومن غير ذلك كنت سامعته وأسطحه، والتي تنوع مفرداته وأساليبه وأخذه وهج روحه.. وكان ذلك كله سيكون فقراً لسعيد وخسارة فرصة للعبيرية لتستمتع من مثالب معرفية جديدة وتشرى وتزدهي بألق باتيها من ابن نكتة.

فإن كنت قد نجحت في صنع طيف صورة لادوارد سعيد، اضافة الى ما يقوله هذا الكتاب على مستوى المضامين الفكرية والعزلاء، فإني غبطة ستغفري، وإن لم أكن فما ذلك مما يلج في المجالات، بل أنه لأشد الأمور طبيعية. فإن تعريض روح كهذه الروح الرجل، تصويبها في صياغة محددة مفيدة، هو ما لا تتاله حتى فرائد القدرات: ثم إنه الحق، الحق مما لا ينبغي أن نسمي اليه باستعراق في العزيمة، أصلاً ذلك أن نجاح مثل هذا المسعى سيكون خيانة لتلك الروح، واعتقالاً لمجموعها الموه بحرية لا حدود لها، وبتهام وتشرحال لا توظهرها المظرات، ولا تنكب مجموعها الكباحات.

واللهم لقد حاولت وسعيت فاغفر لي ولتكتبن لمساعي النجاح! ١٦ - في حواراتنا الكثيرة، تتبجح بين أن وأن نقطة خلاف توشحها المودة بيني وبين ادوارد الصديق، والمفكر الإلهي، المناضل العربي الفلسفي، والباحث الانساني الكبير. في محاضرات أقيتها وشرفتي بأن قدمني فيها، وفي أحاديث بيتية، وفي مطامع وسهرات، حدث أن اتخذنا موقفين مختلفين من قضايا

تصورية معزولة خالصة ومطورة لمحض المتعة التأميلية، والصفاء الجمالاتي.

وأنا لا أشعر بخل هذه العقدة ولا ناقة في فيها ولا صاروخ. إن إبتغائي لا يتحدد بوجودي في المجتمع الغربي، فأنا لا أسمى إلى الاندماج فيه، ولا أبحث عن مسوغ لوجودي في داخله وهو بالنسبة لي منفى آخر، يحتل مرتبة تالية في النفي للمنفى الأول الذي هو الوطن وفي الجوهر، أو من بغربة الإنسان في العالم، وبأنه يظل منفيا، وأن إبتغائي نفيه هو إبتغائي إبداعه ووجه فكره. وليس ثمة ما هو أخطر على الفكر من الانتماء المميم والذوبان في ثقافة والتواصل الاجتماعي مع الكتلة أيا كانت الكتلة عاتلة أو بلدا، أو وطنيا، أو منفى إن إبداع الفنان كامن ومشروط في انقصاعه. لا في ذوبانه: وقد يكون صحيحا أنه بقدر ما يكون انقصاعه انقصام المنتمى، مع ذلك، بقدر ما يكون وهجه عظيما والقه ضفيضا، غير أنه في هذه الحالة، يظل أقل بكثير من ذلك الكامل الذي أشار إليه هوغو أوف سان فكتور.

في اللباب من كتاب أنوار سعيد هذه الاشكاليات الفكرية، الروحية الفردية والثقافية التي تتعلق بملاحظات الثقافات والتواريخ والمجتمعات، وفيه أيضا قراءة فذة للمقاومة التي تفجرت في العالم المظلم المستعمر لا أعرف لها مثيلا في الكتابة غربية كانت أو شرقية. في الفصل الذي يكتبه عن فنانة خافضة ألق فكرتي يندر أن تجد له مضارعا، وذلك بعض من تسويق ما يجعله في تقديري، جديرا بأن يوسم بأنه كتاب عظيم، فما هو ذا، لقاريه لم يكتب له، لكنه كتب من أجله وأجل نظرائه، التي الذين تعرضوا للقمع والتحيين والاستعباد ونزع الانسانية، التي مارسستها بكل ألوانها الامبريالية والمركزية الأوروبية سابغات، والأوروبية - الامريكية الآن، ومن الذين قاوموا هذا كله ودفعوا وما يزالون يدفعون ثمنا لمقاومتهم يتراوح بين القتل وبذل الدم والسجن والمذلة والتعذيب والقلق والشوق والتفريغ، ويتلون بالوان كثيرة سواها.

الهوامش

١ - يبدو لي أن خلافا حدث في النص هنا، يتمثل في استخدام اسم الإشارة «هذه» بصيغة الجمع "These" دون يكون هناك مشار إليه سوى «النص».

٢ - استخدم المصطلح العربي الاصلي الذي وجدت حديثا لدى يدبع الزمان الهسذاني وهو «المفترقات» للدلالة على مضمون المصطلح الأوروبي "Fiction" وأضيف إليه أحيانا مزيد من التوضيح المصطلح الذي كنت قد ابتكرته قبل ذلك بسنوات، في ترجمتي للاستعراق وهو «مشتقات»، ومن الدال أن مصطلحي ومصطلح الهسذاني متقاربان جدا، وبما يحتلن حورا من الترجمات العربية الرائعة مثل «الرواية»، أو «الفن الروائي» وهي في تقديري غير صالحة إلا في سياقات محدودة.

٣ - في محاولة للتوفيق بين ترجمات مستخدمة في بلدان عربية مختلفة، استخدم هنا «معاملات مقابل "Coefficients" تشبها مع المورد معاملات القيمة مقابل "Parametres" التي يستعمل علماء سوريون ترجمة لها «معاملات»، وقد أضفت القيمة للتوفيق بين المصطلحين

تعني علينا بعمق، بين هذه القضايا إشكالية الهوية. فيما يزداد ميل الدوارد عاما بعد عام إلى تقليص أهمية الهوية كعامل فاعل إيجابيا في بناء الثقافة ويراها، في جل تجلياتها إثمًا قوميا أو قنويا، أظن عاجزا عن سلخ نفسي عن الوشائج التي تربطني بمفهوم مترسخ للهوية في عالم متناحج بصراع الهويات. في إحدى تلك المناسبات قلت له: «الدوارد، رأيتك لجميلة مغوية، ورائعة في إنسانيتك لكن في عالم تهديني فيه بصراع العرب والفرع يومية مصري، وباجتاث هويتي، ويوغل الأقوياء في تأكيد هوياتهم المتميزة المتقوقعة، لا أستطيع أن ألقى هويتي وأحارب باسم هوية هجينة يدعوي أنها أكثر إنسانية لأن كل الثقافات هجينة، إن الحلم شيء والعالم شيء، وأرى فكر سعيد هنا في أزمة تقوض بعض مرتكزاته (بالمحاولات الدريدياني للتقويض): فهو هو الفلسطيني العربي الذي لا أعرف الكثيرين ممن حاربوا دفاعا عن الهوية الفلسطينية أكثر منه (لكن دون أن يحولها أبدا إلى هوية انصالية، عزولية عداثية من النمط الذي يهاجمه)، لكنه، على مستوى آخر نبي رفض الهويات، وما أظنه سيحل هذا التعارض في فكره وذاته، ولا أريد أن يفعل، فهو أحد أسرار الوجد والقلق الانساني الذين يشعان من كتاباته ويطيحانها بحيويتها، ويميزانها عن غيرها من كتابات نظرية حول خطر الهويات، بالضبط لأنه متجنب في هويته، يبدو صراعا ضد الهويات الضيقة إنسانيا، مرجعا، حارا، حقيقيا، ومناهما - كما يجب أن يكون.

وترتبط بهذه المسألة مسألة الهوية، الثقافات في نظر سعيد كلها هجينة، وبمقدار هجنتها يكون شراؤها، وهذا الكتاب كما تضحى على الآن، حرب على مفاهيم الصفاء والنقاء والوحدة، ومع إنسي شخصيا شخنت مثل هذه الحرب، فإنني لا أدفع بقضية الهوية إلى موقع الصدارة من تصور الثقافات وحيويتها ولا أتبنى الهجينة في تجلياتها القصوى، فللهجينة حدود تنقلب بعدها إلى زندقة وبندقية، وليس من المصادفة أن العربية في الجوهر ترى الهجين ذروة البياض الصافي والمختلط المستهجن في أن واحد، فالعربية من حيث هي لغة وبنية معرفية جسدت فهما عميقا للهجينة، وبين أول من تعامل ثقافيا مع هذا المفهوم المجتمع العربي العباسي الذي ابتكر مفهوم المولد، وهو في لغة سعيد ومردييه الهجين تمام، ولقد أطرى العرب المولدين، لكنهم أيضا أدركوا أن الاندفاع إلى التوحيد أمر مرحلة قصوى يضع الوجود الحقيقي في النقائص ويمسح بشخصيتها «أي هويتها». وأنا أقرب إلى هذا المفهوم مني إلى تقديس الهجينة التي يدافع عنها اليوم في العالم دارسون غير ادوارد سعيد. يهتم الكثير منهم إلى أقبليات (هندية وإفريقية غالبا) ويعيشون في مجتمعات غربية تؤمن ببعض قطاعاتها بالنقاء النازي وترى الغرب دخيلا بيني وبينها، وتلويثا للنقي ينبغي غسله والاعتصام منه، ومن الطبيعي أن يدافع هؤلاء عن الهجينة، لأنهم بذلك يعيشون عن مشروعية تصميمهم، وعن إطار فكري ملائم لوجودهم، وعن فلسفة تحول العالم الذي يتعرضون فيه للخطر إلى عالم يأمنون على أنفسهم منه. وبمصطلحات سعيد فإن موقفهم الفكري، وانتاجهم الثقافي، دينيوني أيضا، ومتعلقان بعمق بالسياق الامبريالي الغربي الذي يعيشون فيه، وليس قضية

فيسـوا نـا شـيـمـبـورسـكا.....



شاعرة المتناقضات

نوبل ١٩٩٦م

هاتف الجنائبي *

لكن فوز شيمبورسكا بالجائزة المذكورة لم يلق اعتراضاً أبداً، بل تقبلاً رسمياً عاماً من الجانب البولندي، على الأقل. فشيمبورسكا تتمتع باحترام كبير في الوسط الأدبي البولندي، حتى أنها قد اعترفت علناً قاطعة: إنها لم تجد فيها كاتب عنها سوى الإعجاب بشعرها. إنها مدللة النقد البولندي.

لقد توج هذا الإعجاب بمنحها لقب الدكتوراة الفخرية من جامعة بوزنان (ليار / مايو ١٩٩٥) وجائزة نادي القلم البولندي في مجال الشعر (٣٠ أيلول / سبتمبر ١٩٩٦). وحصلت على جائزتين غريبتين معترتين هما: جائزة غوتة (١٩٩١) وهيردر (١٩٩٥). لقد منحت جائزة نوبل للشعر، لشاعرة متميزة في لغة وبنية وأسلوب القصيدة. استطاعت أن تخلق لها أسلوباً شعرياً خاصاً

أخذ اسم الشاعرة شيمبورسكا منذ العام ١٩٨٩ يتردد في قائمة المرشحين لجائزة نوبل في حقل الأدب. تضم القائمة عادة حوالي مئتي مرشح، سرعان ما يأخذون بالتناقص حتى يصلوا في أواخر سبتمبر من كل عام إلى عدد أصابع اليد الواحدة. لم يكن أحد من الضالعين في شؤون الثقافة البولندية متوقفاً أن تفوز شيمبورسكا بالجائزة، لا لأنها لا تستحقها، خاصة وأن النقد الأدبي البولندي قد توجها «أميرة الشعر البولندي»، بل لوجود تصورات عام بانها ستكون هذا العام من نصيب أحد النائرين، ناهيك عن منافسة شاعرين بولنديين لها هما تادوش روجيفيتش وزبيغنيف هربرت

✽ شاعر وأستاذ جامعي من العراق ويقيم في بولندا

بها. إنها جائزة للنوعية على حساب الكمية. جوائز لمحتى قصيدة حقيقية حية كتبها الشاعرة على مدى خمسين عاما وتوزعت على تسعة دواوين شعرية لا غير هي:

«لانا نحياء» (١٩٥٢)، «أسئلة نساء لها» (١٩٥٤)، «نداء بيتي» (١٩٥٧)، «المساء» (١٩٦٢)، «مائة سلسوى» (١٩٦٧)، «كل حال» (١٩٧٢)، «العدد الكبير» (١٩٧٦)، «نسας على الجسر» (١٩٨٦) والنهاية والبداية» (١٩٩٣)، وتسع مختارات شعرية صدر آخرها تحت اشراف الشاعرة ذاتها في تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٩٦ وتضم (١٠٢) قصيدة لا غير.

يضاف الى ذلك مجلدان نثرين يضمنان مقالاتها المنشورة بعنوان «مطالعات اختيارية» في الصحافة البولندية. وكتابان في مجال ترجمة الشعرية: الأول مختارات من اشعار (دي موسيه) (١٩٥٧) والثاني «اشعار مختارة من شعر بوليف» (١٩٧٠). لقد تمثقت نبوءة رئيس نادي القلم البولندي الشاعر (آرتور مينديزيتسكي) الذي بعث رسالة تهنئة من مستشفى (قبل رحيله مؤخرا) الى الشاعرة قرئت أثناء منحها جائزة نادي القلم الشعرية، بأن هذه الجائزة مواضعة، لأنها تستحق جائزة نوبل!

كانت مدينة (كراكوف) ذات التقاليد الجامعية والأدبية العريقة تستعد في ١٩٩٦ للاحتفال بحضور ثلاثة شعراء من حملة نوبل هم جيسوفا ميوش، وجوزيف برودسكي في شهر كانون سيموس هيني. استبدلت الفكرة بعد موت برودسكي في شهر كانون الثاني ١٩٩٦ بقاء يضم الشعراء الآخرين في الثالث من تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٩٦، بغرض تأييد صديقهما الشاعر الراحل. لم يحضر اللقاء المذكور الذي خططت له دار النشر (زنالك) سوى شيموس هيني، لأن ميوش سبق وأن سافر الى بركلي في الولايات المتحدة الأمريكية. لقد قال هيني في كراكوف: أعرف شيمورسكا منذ سنتين وأتذكرها كمدينة شرهة. لقد كان قرار الأكاديمية الملكية السويدية رائعا: للشعر وللأكاديمية السويدية ذاتها. وأضاف ما زنا: كان على الجميع أن يجتمعوا هنا في كراكوف لكي يمنحوا جائزة نوبل لجيسوفا شيمورسكا. وقال أيضا: إن جائزة نوبل هي بمثابة صاعقة تنطلق من سماء صافية باتجاه شخص مختار. وإن توقيع كان بأن الجائزة هي من نصيبه، هو محض جنون لقد قالت الشاعرة في حوار أعقب منحها الجائزة بأنها لم تخلق من لا شيء، مشيرة بذلك الى التراث الشعري البولندي الذي تنتمي إليه. شيمورسكا هي تاسع امرأة تحصل على هذا الاستحقاق الرفيع في تاريخ جائزة نوبل، وبها يصبح عدد البولنديين الفائزين بجائزة نوبل لسلام أربعة هم على التوالي: هنريك شينكييفيتش (١٩٠٥)، فيواديوسواف ريمونت (١٩٢٤)، جيسوفا ميوش (١٩٨٠) وفيسوفا شيمورسكا (١٩٩٦).

على مدى خمسين عاما كانت قصيدة شيمورسكا وماتزال تحفر سماتها وصورتها الخاص في الشعر البولندي المعاصر. انه حفر ونقش يشبه ما وصلنا من نقش في الكهوف والمعابد من حيث

الأثر. بدون ضوضاء، وادعاءات فراغة وتزلف. الكتابة لدى شيمورسكا عمل شاق وذو دق دقيق ومماناة حقيقية، بقابها متعة الكتابة التي سمعتها الشاعرة في واحدة من بين أجمل قصائدها بـ «فرح الكتابة». فمقابل الخاض ثمة ولید منتظر. كان الغرزق يفضل قلع شرس على لعبة كتاب بيت من الشعر. في بداية السبعينات حدد الناقد البولندي الراحل (يزي كليا تكوفسكي) موقع شيمورسكا الشعري على النحو التالي: «رغم قلة عدد قصائد الشاعرة (يحدود مئة قصيدة أنشأها) إلا أنها واحدة من بين أهم النواظر في الشعر البولندي المعاصر. ببساطة وتوصيل غير عاديين. شعر عميق فكرا... شعر دقيق بصور غير عادية، مصحوب بانكار في صياغاته. الكلمة فيه وسيلة وليست غاية... كل قصيدة من قصائدها تعتمد على شعرية متفردة... ببساطة انه شعر خاص تماما» (عن مقدمته مختارات الشاعرة، وارسو ١٩٧٠).

حققت شيمورسكا في شعرها بدون تكلف ولكن من خلال بنية شعرية تكاد تكون صارمة «الوحدة في التنوع» مصورة الحالة الناجمة عن تناقض الأضداد في مجرى الواقع والكون عموما. فحينما هي تسلمهم بعض الأفكار الفلسفية من (لايبنز) و(مونتائ) و(توماس مان) وقبلهم (هيراكليت) وغيرهم إنما تريد أن تصوغ فلسفتها الشعرية الخاصة. كان هيراكليت يعتقد بأن كل شيء يجري، ولا شيء ثابتا حتى أن دخول الشخص ذاته الى النهر ذاته يختلف في كل مرة. قصائد شيمورسكا هي من هذا النوع، هي أرادت لكل قصيدة أن تختلف عن الأخرى. وهذا الأمر حفز بعض النقاد الى الاعتقاد الذي صار شائعا بأن «أبداع شيمورسكا لا يخضع بسهولة الى ضغط التحليلات النقدية. ولذا فمن الأجدي أن يقرأ لا أن يحلل» (البروفيسورة مارينا فيك).

اعتبارا من الديوان الثاني «أسئلة نساء لها» (١٩٥٤) والدواوين السالحة وآخرها «النهاية والبداية» (١٩٩٢) والشاعرة تطرح أسئلتها بصورة لا تخلو من السخرية والتشويق الى اثارة فضول القاري. وبهشته. إنها شاعرة أسئلة خطيرة توجه قبل كل شيء لذات ومن ثم للآخر. أسئلة فلسفية وحياتية تطرح في خضم حالات يسودها التناقض والبعثية أحيانا. أسئلة تمتزج بظلال من السخرية والتكلم وممرارة البحث لا عن مخرج، وإنما عن فهم لسة العيش ونظام الطبيعة، أسئلة لا تهتم بما هو ثابت وجاهز، فهذا امر لا تكثر به الشاعرة وإنما بهذه السيرة الكونية المتدفقة، السلامة أحيانا وراء حقلها. حاولت شيمورسكا، على ما يبدو، أن تفلسف تساؤلاتها وشكوكها كشاعرة لا غير متشوقة لمعرفة تفاصيل الأشياء الوجود بفرض تسميتها من جديد، بباحة عن مكانها الشعري، ضمن نطاق الشعر البولندي والأوروبي عموما.

بعد حصول بولندا على الاستقلال في العام ١٩١٨ أخذت الحياة الثقافية والفنية والأدبية بالتطور والفاء بصورة أكثر طبيعية وحيوية من ذي قبل. فتشكلت التجمعات الفنية والأدبية ومنها الشعرية. في فترة ما بين الحربين العالميتين تشكلت الحركة «الطليعية»

البولندية التي انصب منها على تغيير وتنوير الأساليب الفنية على صعيد الشعر، والرسم، والمسرح والموسيقى. لقد تشكلت بفضلها رؤيا جديدة لدى الفنان البولندي، حينما انطلقت شرارة الحرب العالمية الثانية في ١٩٣٩ كان عمر شيمبورسكا آنذاك لا يتجاوز السادسة عشرة. وهذا يعني أنها قد علمت ويلات الحرب ووطاة الاحتلال الهتلري لبولندية، وحالة تحريم ممارسة البولندي لأي نشاط علمي، ثقافي وخصوصا الفني والأدبي بصورة عنيفة. ولا نبالغ إذا ما قلنا إن ما كتب في سنوات الحرب والاحتلال هو نتاج المسجون ومعسكرات الاعتقال والعمل السري ونتاج أولئك الذين هربوا إلى الخارج. ما نريد أن نضرب إليه هو أن نهاية الحرب وظهور النظام الاشتراكي كقوة دولية على انقاض الاحتلال الهتلري كان بالنسبة للكثيرين بمثابة لوح الخلاص، كان نهاية سعيدة (في حينها) لكابوس. وليس غريبا إذن أن تحصل القصيدة الأولى المنشورة في ١٩٤٥ لشيمبورسكا عنوان «ابحث عن الكلمة». اندفعت الشاعرة أسوة بالعديد من شعراء وكتاب بولندية إلى كتابة شعر يمكن وصفه بأنه شعر لعامة الشعب، يعيد في أحد جوانبه النظام الاشتراكي والإنسان الجديد القابع في طله. شيمبورسكا بطبيعتها تميل - كما سيتضح فيما بعد - إلى الاعتقاد بأن الشعر هو فن «الأقلية»، لا «الأكثرية». وما يشوع شعر «الأقلية» الحقيقي سوى تطبيق فني استثنائي لفكرة «كم من فئة قليلة قد غلبت فئة كبيرة...»؛ هناك أخبار تقول أن قصيدة شيمبورسكا الأولى هي عبارة عن مونتاج لمجموعة قصائد للشاعرة قامت هيئة التحرير بصياغتها في واحدة الأمر المثير حقا هو أن الشاعرة قد تنصلت نهائيا فيما بعد من ديوانها الأولين مستبعدة قصائدها من مخزاناتها الشعرية اللاحقة، ولم تسمح بإعادة طبعها وهذا يعود على الأرجح إلى أسباب عديدة أهمها في تصورنا هو أنها كانت تقسم الزمن. يتبع ذلك الأفكار إلى نوعين هما: الزمن المظلم (أمس) والحال بالأمل «اليوم». قارن، أنا لغزينا، هيسوا شيمبورسكا، وأرسو ١٩٩٦).

شيمبورسكا تنتمي بجنورها إلى حركة الطبيعة وفي موقفها من الأشياء والعالم، إلى التراث الكلاسيكي القائل بحركية الكون وانسيابية الأشياء وعدم ثباتها وإلى مبدأ تناقضها.

بعد موت ستالين في العام ١٩٥٣، وأحداث بولندية في ١٩٥٦، ١٩٦٨، ١٩٧٠، ١٩٧٦ و ١٩٨٠ المناهضة لتحجيم دور الفرد في التعبير عن مصرع، وعمّا يعانين من قهـل سلطة الكل المطلقة. ولدرء تداعيات الوضع الاقتصادي للمجتمع وقيل كل شيء للنخيل من سطوة وفوق «دعو الأسس - صديق اليوم» المتمثل بالنسبة للشعب البولندي في «المحتل الروسي والسوفييتي» فيما بعد كانت سنة ١٩٨٩ حاسمة في تاريخ بولندية الحديث. لأن السلطة قد انتقلت بأيدي المعارضة المنتمية بحركة التضامن التي فقدتها بعد سنوات في الانتخابات العامة. هذه الأحداث زرعت داخل نفسي غلبة كتاب بولندية «مقدرة الانتماء» إلى النظام السابق. خصوصا لدى الشعراء والكتاب الذين خدموا النظام الشيوعي - تستألفني في فترة ما بعد

الحرب العالمية الثانية. هذه العقدة، إضافة إلى أسباب أيديولوجية، وأخرى ذات علاقة بموضة الداء الماضي، دفعت شيمبورسكا وأمثالها للارتقاء في أحضان الطرف الآخر - المعارضة - فديوانها الأول «لانا نخياء» (١٩٥٢) والثاني «أسئلة نساءها» (١٩٥٤) قد مثلا تماما، تلك الماضي الذي حاولت الشاعرة التخلص منه بنسبي السبل. اعترفت الشاعرة بذلك قاطئة «كان الشعر يلائم أفضل من النثر بكثير في طرح الشعارات والدعاية، وأشار الحماس لا التأمل... كنت حينئذ وثقة تماما من صحة ما كتبه ولكن هذا التأكيد لا يرفع عني الذنب الذي اقترفته بحق القراء الذين ربما قد أثرت بهم...» (نصوص ثانية، ج ٤، بولندية ١٩٩١). في ديوانها الثالث نداء بيتي (١٩٥٧) لم تتخلص الشاعرة نهائيا من حماسة الشعر الشوري والاشتراكي التي سادت مباشرة في شعر ما بعد الحرب، ولكنها تخلصت من «البنية الرثيئة» بحيث بدأت تظهر ملامح قلب الأدوار والاستفادة من التناقضات في بنية القصيدة. أخذت الشاعرة تساري ما بين الهلل والجد وترسم عليها الشعري ضمن حركة دائمة الزهر متدفق والمجرى واحد.

في ديوانها الرابع «الملح» (١٩٦٢) أخذت الشاعرة تميل إلى الاقتصاد في الصورة والعبارة وإلى ضغط الفكرة المحددة ببنية معددة شعريا. والثيمة الرئيسية التي حدثت معالم الديوان هي: الطبيعة إزاء الثقافة والبيولوجيا إزاء الفن، موظفة السخرية إلى أبعد حد في بنية القصيدة وفكرتها أيضا كل قصيدة تحاول أن تكون كشفا شعريا لحالة تسعي الشاعرة لأن تصير نسيجا وحدها. قالت الشاعرة في ١٩٧٥ «أود أن تكون كل قصيدة من قصائدي أخرى». من الصعب تصنيف شعرها إلى مراحل شعرية وإخضاعها إلى مساطر المدارس والاتجاهات الأدبية والشعرية التي سنهها مؤرخو الأدب والنقاد غيرهم. لقد تجاوزت شيمبورسكا فكرة «الأجيال» الشعرية للمعارف عليها. لأنها تطمح إلى كتابة شعر حقيقي في ديوانها «مسلة سلوى» (١٩٦٧) ثمة تركيز على فكرة الحداثة والتاريخ والحب والموت، وتعاقب الأزمان مع إشارة قضية الأخلاق والتفاهم بين الناس من جديد. استطاعت الشاعرة أن تكشف عن التناقضات في الطبيعة وحياة بني البشر وتوظفها إلى أقصى حد بإدخال عنصر السخرية والمفاجأة وطراجة طرح الأسئلة فالشعر باعتبارها لا يتوغل بالشاعر الطبيعية. لأن على الشاعر أن يبرر وجوده وهو العيش مباشرة وبلا وسيط مع القارئ «إن يظن وفي لذاته وتقول الشاعرة أيضا «أنا لا أمارس فلسفة كبيرة، وإنما شعرا متواضعا فقط. لكن يبدو أن رجال العلم والفكر قد تركوا أثرا في نفسها أكثر من الشعراء أنفسهم، فلقد حركوا فيها عنصر الدهشة والتأمل وأعطوها موضوعات ومسائل أكثر إثارة للفكر ودعوة لطرح الأسئلة. انظر على سبيل المثال لا الحصر، قصائد مثل «هيكل السحلية»، «العدد الكبير»، «في نهر هيراقليطس»، «توماس مان»، «الملتزم»، أو «حديث مع العجوز». إضافة إلى قصائد أخرى تنهل من علم الآثار، وعلم الطبيعة والنبات والبيولوجيا. كل هذه القصائد

مجتمعة تشكل محاولات لسر وحذر كنه الوجود. لأن من حق الشعر أن يطرح بحرية كاملة، تساؤلات وليس من واجبه أن يقدم اجابات وكما قال مؤرخ الأدب والناقد (يوري لوتمان) «فالتلقائية هي عبارة عن ذاكرة انتقائية».

شيمبورسكا منذ قصيدتها «قردا برغول» (عنوان لوحة لأشهر فنان هولندي من القرن السادس عشر) التي وردت في ديوانها الثالث «نداء ييتسي» (١٩٥٧) حتى ديوانها الأخير «النهاية والبدائية» (١٩٩٣) ثم عبر قصائدها الأجدد مثل «صمت النباتات» و«الغيوم» حاولت أن تترك مسافة بينها وبين ما تكتبه، بينها وبين الأحداث. أما الشكل في شعرها فله وظيفتان هما الشكل كحالة خلق والشكل كستار. وما تناقض القوانين والمبادئ سوى عبارة عن مواجهة ما بين طرفين هما «الحياة» من جهة و«عالم الخيال والخلق» -عالم الأدب- من الجهة الأخرى.

لقد تجاوز شعر شيمبورسكا معوقات لغة التعبير والافتعال والعزلة، بالغا علما شعريا يخلط فيه الفكر بالعاطفة بحيث يصعب الفصل بينهما. رغم البساطة الظاهرة في شعرها إلا أنه من الصعب نقله إلى لغة أخرى، لأن الشاعرة وهي تستخدم مثلا صيغة المبني للمجهول انما تريد أن يبقى هكذا ويشمل أيضا الحاضر !! فهي قصيدتها على سبيل المثال لا الحصر «قط في شقة فارغة» تقول يموت - هنا ما لا يعمل بالقط/ إذ ما يوسع القط أن يفعل / في شقة فارغة.. إلى أن تقول : شمة من كان هنا وكان / وبعدها اختفى / وباصرار غير موجود / . تلثم استغلال لعبة الزمن حتى بمعناه، التحوي لكي يعطي انطباعا مغايرا لم يعتد القاريء عليها عليه. ينظر النقد الأدبي إلى شيمبورسكا على أنها شاعرة مفكرة تعبر عن الناس بأسلوب يتسم بالسخرية في معالجة وتأمل الوضع البشري. إنها شاعرة المتناقضات على صعيد الحالة الانسانية والبنية الشعرية على السواء. الأفكار لديها تتناطح وتتصارع وتتشابك، فلا تلقى ولا تفرق. إنها تتعبر عن العظيمة والحذقة الشعرية قصائدها صافية، ذكية مفسحة، متماسكة فنيا وفكريا ويصعب حذف أو تجاهل أي كلمة أو سطر من قصائدها. على القاريء أن ينتبه إلى مشاعر السخرية واستخدام المفارقات في شعر الشاعرة. لأنها قد تبدو للوهلة الأولى بسيطة أو عسيرة على الاستيعاب، أو أن الفكر قد غلب على المشاعر. تمتاز أشعارها عموما بمنحى فكري وأخلاقي يتسم بالتركيز ويرتكز على باعزين هما الحالة الوجودية للإنسان المعاصر، وموقف الفرد من التاريخ. ويبدو الإنسان في أشعارها خاضعا لمشيئة قوانين بيولوجية ثابتة، ولضغوطات تاريخية، ولذا فهو كائن أعزل، غير واضح ودقيق في آماله وطموحاته وتقديراته. ولهذا فهو يعرف ويعيش مرارة الانسلاخ، وعدم الامتلاء محاطا بمشاعر التهميد ولانعدام امكانية التقاسم التام. تقول في قصيدة «الرقم الكبير» لا أموت كاملا - أسي ميكرو هل أعيش يكاملي وهل هذا يكفي / لم يكفي في قبل فتكيف يكفيني الآن / . رغم هذه الحيرة إلا أن شيمبورسكا أقرب إلى الحياة ومباهجها منها إلى مأساتها وظلاميتها. لذا فهي

تنتمي يكاملها إلى عالم الفن، إلى عالم الكلمة الشعرية، رغم استفادتها اللامحدودة من عالم الفكر. ولدت شيمبورسكا قرب مدينة (بورنسان) الواقعة غرب بولندا، ثم انتقلت في الثامنة من عمرها العيش نهائيا في مدينة (كراكوف) جنوب بولندا. في الفترة ما بين (١٩٤٥ - ١٩٤٨). درست أول الأمر في قسم اللغة والأدب البولندي ومن ثم تحولت إلى فرع السوسولوجيا الذي لم تكمله. عملت في الفترة (١٩٥٣ - ١٩٨١) في هيئة تحرير «الحياة الأدبية» (اسبوعية أدبية هامة كانت تصدر في كراكوف). نشرت فيها بانتظام مقالاتها الموجزة بعنوان «مطالعات اختيارية»، التي جمعتها فيما بعد ونشرتها في جزءين. عا ذلك فسيمبورسكا إنسانة متواضعة لا تحب الأضواء وتميش وسط نخبة ضيقة من الزملاء والأصدقاء من الوسطين الشعري والفني وهي وحيدة. إنها شاعرة مثقلة في انتاجها الشعري. لقد جاء وصف الأكاديمية الملكية السويدية شعرها في محله حينما أعلنت أن شعر شيمبورسكا «يتسم بسخرية دقيقة تكشف عن القوانين البيولوجية والفعاليات التناسخية في مفاهيم الواقع البشري». تقول شيمبورسكا في «العدد الكبير» أختار رافضة، لأنه لا طريق آخر لي / سوى أن الذي أرفضه أكثر عددا / أكثر كثافة، وإلحاحا مما مضى / على حساب خسارات لا توصف - القصيدة والتصر /.

هذه القصائد ثمة من مخنات انتقيناها وترجمناها مباشرة من اللغة البولندية إلى العربية ستصدر قريبا

أبتكر العالم

أبتكر العالم، الطبعه الثانية،
طبعة ثانية منقحة،
للبلهاء الضحك
للكثيبين البكاء،
للصلعاء المشط،
للكلاب الجذاء.

هو ذا فصل :
لغة الحيوان والنبات،
حيث لكل صنف
عندك قاموس مناسب
حتى عبارة صباح الخير البسيطة
المتبادلة مع السمكة
أنت، السمكة والجميع
في الحياة تعزركم.
هذا، المحسوس قديما،

فجأة في يقظة الكلمات

ارتجال الغابة!

هذه ملحمة اليوم!

هذه خواطر القنفذ،

تؤلف حينما

نكون واثقين،

أنه لا شيء سوى نومه!

الوقت (الفصل الثاني)

له الحق بالتدخل

في كل شيء، سيئا كان أو خيرا،

لكن - هذا الذي يفتت الجبال،

يحرك المحيطات والذي

هو حاضر عند دورة النجوم،

لن تكون له أية سلطة

على عاشقين، لأنها عاريان تماما،

لأنها متعافقان تماما، بروح

وجلة مثل عصفور على الكتف.

الشيخوخة مجرد متقية اخلاقية

مقارنة بحياة القاتل.

آه، اذن فالكل هم شباب!

المعاناة (الفصل الثالث)

الجسد لا يمينه

الموت،

حينما تنام، يجيء.

وستحلم

بأنه لا ضرورة لكي تتنفس

وأن الصمت بلا تنفس

موسيقى مقبولة،

وأنك صغير كشرارة

وتنظفي في المدرج الموسيقي.

الموت فقط هكذا. كثير من الألم

كان عندك وأنت تمسك الوردة باليد

وكنت تحس بذعر أكبر

وأنت ترى، بأن البتلة قد سقطت على الأرض.

العالم هكذا فقط . فقط هكذا

تعيش. وتموت فقط الى هذا الحد.

وكل شيء آخر - هو مثل (باخ)

يعترف لحظة

على منشار.

البعض يحب الشعر

البعض -

يعني ليس الجميع.

حتى ليس أغلب الجميع لكن القلة.

دون أن نعد المدارس، حيث الالتزام،

والشعراء أنفسهم،

ربما سيكون هؤلاء الاشخاص اثنين في الألف.

هم يحبون -

لكن الحساء مع المعكرون محبوب أيضا

محبوبة المجاملات واللون الأزرق

محبوب اللغاف القديم

محبوب البقاء عند ما هو ذاتي

محبوبة مداعبة الكلب.

يحبون الشعر -

لكن ما هذا الشعر.

قد أجيب على هذا السؤال

بأكثر من جواب قلق.

أما أنا فلا أعرف لا أعرف وأتمسك بذلك

كندراع للخلاص.

من ديوان «النهاية والبداية» بوزنان ١٩٩٣

في نهر هيراقليط (*)

في نهر هيراقليط

السمة تصيد السمك،

السمة تقطع السمة بسمة حادة،

السمة تبني السمة، السمة تسكن في السمة،

السمة تهرب من السمة المحاصرة.

الثاني كأنه ينعس -
وحيثما بعد السؤال يطبق الصمت.
يجيبني
برنين خفيض للقيد.

فرع الكتابة

الى أين يعدو الأيل المكتوب عبر الغابة المكتوبة؟
أمن الماء المكتوب ينهل،
حيث الخطم كنسخة الكربون ينعكس؟
لماذا يرفع الرأس، أسمع شيئاً؟
متكثراً على أربعة قوائم من الحقيقة مستعارة
يسحج من تحت أصابعي الأذن،
السكون - هذه العبارة أيضاً تحف فوق الورقة
وتلم
الغصون بكلمة «الغابة».

فوق الورقة البيضاء تكمن للانقضاض
الأحرف التي يمكنها أن تنتظم خطأ،
الجميل المحاصرة،
التي لا مفر أمامها.

ثمة في قطرة الحبر خزين هائل
لصيادين بغمزة عين،
جاهزين للانزلاق أسفل عبر القلم المنحدر،
يحيطون بالآيل، يصوبون النار،

ينسون بأن الحياة ليست هنا.
قواتين أخرى، سواد على بياض، تسود هنا.
طرفة عين مستتير طويلاً هكذا، كما أريد،
تسمح أن تنقسم الى أبديات صغيرة
ملبئة برصاصات موقوفة في الطيران.
أبداً، إن أمرت، هنا لن يحدث شيء.
بدون ارادتي لا تسقط حتى ورقة
لا نصل ينثني تحت نقطة الحافر.

يوجد إذن هكذا عالم،

في نهر هيراقليط
السمة تحب السمة،
عينك - يقول - تلمعان مثل السمك في السماء،
أريد أن أبحر معك الى بحر مشترك،
يا حسناء القطيع (**)

في نهر هيراقليط
السمة اختلقت سمة الأسماك،
السمة ترفع أمام السمة، السمة تغني
للسمة،
ترجو السمة بسباحة أخف.

في نهر هيراقليط
أنا السمة الواحدة، أنا السمة المستقلة،
(ولو من السمة الشجرة ومن السمة الحجر)
أكتب في اللحظات الخاصة أسماكاً صغيرة
بحرشفة فضية للحظة هكذا،
بحيث يمكن للعتمة في ارتباك أن تومض.
النيزك سقط.
هذا ليس نيزكاً.
البركان انفجر.
هذا ليس بركاناً.
ثمة من نادى شيئاً.
لا شيء لا أحد.
فوق هذه لا أكثر ولا أقل أطلتس.

قودا بروهل (***)

هكذا يبدو حلمي الكبير في الثانوية:
يجلس عند النافذة قردان مربوطان بقيد،
خلف النافذة ترفرف السماء
ويستحم البحر.

أنجح في تاريخ الناس.
أثتم وأخوض.

القرود يحدق بي، يصغي بسخرية،

أتحكم بمصره مستقلا؟
زمن أربطه بقيود العلامات؟
وجود بأمرتي متواصل؟

فرح الكتابة.
إمكانية ترسيخ.
انتقام يد فانية.

منة سلوى

كان يرغب بالسعادة،
كان يرغب بالحقيقة،
كان يرغب بالخلود،
أنظروه!

لم يكد يميز الحلم من اليقظة،
لم يكد يتوهم بأنه هو،
لم يكد ينحت اليد أصلا من الزعنفه،
وحجر القدح والصاروخ،
هو سهل على الاغراق في ملمعة المحيط،
حتى أنه مضحك قليلا، كيا يضحك الفراغ،
يرى فقط بعينه،
يسمع فقط بأذنيه،
الرقم القياسي لكلامه هو صيغة الشرط،
يلوم العقل بالعقل،
باختصار: تقريبا لا أحد
لكنا الحرية في رأسه المعرفة الكلية والوجود
خارج اللحم غير العاقل،
أنظروه!

أذربها هو موجود،
حقا حدث

تحت نجمة من نجوم الريف
بشكل ما هو حي وبالأحرى حيوي.
قياسا الى مسخ البلور الخسيس -
دهش للغاية.

قياسا الى الطفولة ضمن ضرورات القطيع -
ليس سيئا هو مفرد،

أنظروه!

فقط هكذا، هكذا ولو للحظة،
على الأقل عبر اغماضة مجرة صغيرة!
فليتضح في النهاية،
من سيكون، طالما هو كائن.
فهو - متحمس .

متحمس ، ينبغي الاعتراف ، جدا.
هذه الحلقة في الأنف، بهذا الرداء الفضفاض، بهذه البلوزة.
منة سلوى مع ذلك.
بائس.
إنسان حقيقي.

النهاية والبدائية

بعد كل حرب
ثمة من عليه أن ينظف،
مثل هذا النظام
لا يتم وحده.
ثمة من يجب أن يدفع الخطام
الى حوافي الطرقات
لكي تمر
العربات الملأى بالجثث.
ثمة من يجب أن يغوص في الوحل والرماد،
في عتلات الأسرة،
في شظايا الزجاج.
والخرق المدماة.

ثمة من يجب أن يجر العارضة
لإنساند الحافظ،
من يضع الزجاج في النافذة
ويركب الباب على المفصلات.

هذا ليس تصورا
ويحتاج الى سنوات.
الكاميرات كلها ذهبت
الى حرب أخرى.

يجب إعادة الجسور
والمحطات من جديد
ستصير مزا
أذرع الوصل.

ثمة من لا يزال يستذكر ما كان
ويده المكتسة
ثمة من يصغي
موافقا برأسه غير المقطوع
لكن قريبا منهم
يشع بالتحرك أولئك
الذين سيضجرهم مثل ذلك.

ثمة من أحيانا
يستخرج من تحت الأجوات
البراهين التي علاها الصدا
وينقلها الى محرقة النفايات.

أولئك الذين رأوا
أسباب ما حدث،
عليهم أن يتركوا المكان لمن
يعرفون قليلا،
لمن يعرفون أقل من القليل
وفي النهاية لما يساوي لا شيء.
في العشب الذي علا
الأسباب والتناج
ثمة من عليه أن يستلقي
بسنبلة بين الأسنان
ويتطلع الى الغيوم

من ديوان «النهاية والبداية» بوزنان ١٩٩٣

محطة القطار

كان عدم وصولي الى مدينة نون.
قد تم بالموعد المحدد.

لقد أعلمت برسالة
لم تبعث.

لحقت بأن لا نجيء
في الوقت المناسب.
دخل القطار الرصيف الثالث.
نزل ناس كثيرون.
تحرك القطار ناحية الخروج
لم أكن موجودة.

بضع نساء عوضن عني
بسرعة
في تلك الزحمة.
اقرب من واحدة
شخص لا أعرفه
لكنها قد عرفت

فورا.
تبادل كلاهما قبلة
غير قبلتنا
وفي ذلك الحين
ضاعت الحقيبة لا حقيتي
لا حقيتي.

محطة القطار في مدينة نون
قد نجحت في امتحان
الوجود الموضوعي
كل شيء كان في مكانه
التفاصيل قد تحركت
في طرقها المعهودة.
حتى أن اللقاء المعهود
قد تم

خارج مدى
حضورنا
في جنة الاحتمالات
المفقودة.

في مكان آخر
في مكان آخر.

كيف ترن هذه الكلمات.

١٩٦٦ عن المختارات الشعرية للشاعرة، وارسو ١٩٧٢.

أوبرا هزلية

أولا سيزول حبنا،

بعدها مئة عام ومثتان،

بعدها ستكون مرة أخرى معا:

البهلولة والبهلول

محبوا الجمهور،

يمثلاننا في المسرح.

مهزلة صغيرة ببعض المقاطع الشعرية

قليلا من الرقص، كثيرا من الضحك،

صورة أخلاقية دقيقة

وتصفيق.

ستكون مضحكا للغاية،

فوق هذه الخشبة بهذا الحسد،

بهذه الربطة.

رأسي منكص،

قلبي وتاجي،

القلب الغبي المشقق

والتاج المتداعي.

سنلتقي،

سنفترق، ضحك في الصلاة،

سبعة أنهر، سبع قمم

فيما بينهما ابتكراها،

كما لو كان ينقصنا

الهزائم والمعاناة الحقة

- ننفض على بعضنا بالكلمات.

بعدها ننحني

وسيكون هذا نهاية المهزلة.

سيمضي المتفرجون للنوم

صاحكين حد البكاء.

هم سيعيشون هائنين،

هم سيروضون الحب،

سيأكل من أيديهم النمر.

ونحن غير محددين دائيا

ونحن بالقيعات وأجراسها،

بوحشية لرئيسها

مصفيان.

توقيع

أنا حبة مسكنة،

أعمل في البيت،

لي تأثير في الدائرة،

أقعد للامتحانات،

أقف وقت المحاكمة،

أجمع بتزودة الأباريق المهشمة

ذقني فقط،

ذوبني تحت لسانك،

ابلعني فقط،

واشرب بعد ذلك الماء.

أنا أدري ما أعمل بالمصيبة،

كيف أحتمل خبرا سيئا،

أخفف الظلم،

أكشف غياب الإله،

أختار قبعة العزاء لوجهي،

فيماذا تنتظر؟

ثق بالرحمة الكيمياوية.

من قال

أنت مازلت شابا (ة)،

لا بد أن تعيش (شي) بطريقة ما،

من قال،

إن على الحياة أن تعاش بجرأة؟

أعطني سقوطك -

مأكسوه بالنوم لك،

ستكون (ين) ممتنا(ة) لي

على أرجل السقوط الأربعة.

ماذا يمكن أن يفعل أكثر من هذا.
أن ينام ويستظر.

فليحاول هو أن يعود،
فليحاول أن يظهر.
هو سيعرف،
أن هذا لا يجوز مع القط.
سيذهب باتجاهه
كما لم يرد ذلك أبدا،
بيطء،
على أطراف ممتعضة جدا.
لا قفزات لا زقو أول الأمر.

يعني نفسك،
لن تجد مشتريا آخر
ليس هناك شيطان آخر.

عن المختارات الشعرية للشاعرة ، وارسو ١٩٧٣

قط في شقة فارغة

أن يموت - هذا ما لا يعمل بالقط.
إذ ما يوسع القط أن يفعل
في شقة فارغة.
أن يتسلق الجدران.
أن يتمسح بالأثاث
ظاهريا لا شيء هنا غير،
ولكنه قد تغير.
ظاهريا لم يحرك
ولكنه قد حرك.
وفي المساء لم يعد المصباح ينير.
تسمع الخطى على السلام،
ولكنها ليست الخطى.
اليد التي تضع السمكة على الطبق،
أيضا ليست تلك التي وضعت.

حديث مع الحجر

أدق على باب الحجر.
- هذي أنا ، دخلني،
أريد أن ألج في داخلك،
أطلع من كل الجهات،
وامتليء كالشهيق بك.
- إمش - يقول الحجر -
أنا محكم الغلق.
حتى وإن كنت محطما
سأكون منلقا تماما.
حتى وإن كنت ملقى على الرمل.
لا أدخل أحدا.
أدق على باب الحجر .
- هذي أنا دخلني.
جئت لمجرد الفضول.
حيث الحياة هي الفرصة الوحيدة.
أنوي المرور بقصرك،
بعدها أزور الورقة وقطرة الماء.
وقتي ضيق ضيق
وكوني فانية لأبد أن يثيرك.
- أنا من حجر - يقول الحجر -
ولابد لي، بالضرورة ، التحلي بالجذ،

ثمة شيء هنا لا يبدأ
في وقته المعتاد.
ثمة شيء هنا لا يحدث
كما ينبغي.
ثمة من كان هناك وكان،
وبعدها فجأة اختفى
وبأصرار غير موجود.

فحصت كل الخزانات
مرورا بالرفوف
انحسر تحت السجادة وتؤكد.
حتى كسر المنوع
وبعثر الورق.

إنصرفي من هنا.
ليس لي عضلات الضحك.

إذهبي للورقة، ستقول نفس ما قلت.
لقطرة الماء، ستقول ما قالت الورقة.
وأخيرا إسألني شعرة رأسك.
الضحك يوسعني، الضحك، الضحك الهائل،
الذي لا أعرف به أن أضحك.
أدق على باب الحجر.
- هذي أنا، دخّلني.
أدق على باب الحجر.
- هذي أنا، دخّلني.
- لا باب - يقول الحجر.

عن المختارات الشعرية للشاعرة، وارسو ١٩٧٣

رسائل الموتى

نقرأ رسائل الموتى كألمة عاجزين،
لكن مع ذلك ألمة لأننا نعرف التواريخ اللاحقة.
نعرف أي التقود لم تسلم
وعين بسرعة تزوجت الأرامل.
مساكين الموتى، عمي الموتى،
مضللون، لا معصومين، محتاطون بلا روية.
نرى التقاطيع والاشارات المعمولة خلف ظهورهم.
نتصيد بالأذن حفيف الوصايا التالفة
يجلسون أمانا مضحكين كأنها أمام أرغفة مع الزبدة،
أو ينغمسون في مطاردة القبعات الطائرة من الرؤوس.
ذوقهم الرديء، نابليون، البخار والكهربة،
معالجتهم القاتلة للأمراض القابلة للشفاء،
سفر الرؤيا الساذج طبقا للمقدّيس يوحنا،
الجنة الزائفة على الأرض طبقا الى يوحنا يعقوب...
نراقب بصمت يبادقهم على رقعة الشطرنج.
الى حد أنها حركة ثلاثة مربعات أبعد.
كل شيء تنبأوا به، حدث بشكل آخر،
أو مغايرا قليلا، يعني أيضا تماما بشكل آخر.
متعصبون بثقة يتفرون بأعيننا،
لأنه تبين لهم من الفاتورة، أنهم يرون فيها الكمال.

الهوامش

- المقصود هنا بالقطع هو قطع السمك
- هيراقليط (٥٤٠ - ٤٨٠ ق م) فيلسوف يوناني يعتبر أب الديالكتيك وإن الكون قائم على التناقضات وأن صفة الواقع هو التغير، كل شيء يجري،
- بروغل Brueghel (١٥٦٨ - ١٥٦٩) أشهر رسام هولندي في القرن السادس عشر، وهنا إشارة الى إحدى لوحاته

أدق على باب الحجر
- هذي أنا، دخّلني
سمعت، أن فيك صالات كبيرة فارغة،
غير مرتبة، جميلة بلا جدوى،
صماء، ولا وقع فيها لخطوط،
أعترف، أنك لا تعرف عن ذلك الكثير.
- صالات كبيرة وفارغة - يقول الحجر -
ولكن ليس فيها من مكان.
جميلة، ربما، ولكنها خارج ذوق
حواسك الفقيرة.
يمكنك التعرف عليّ، لكن لن تكشفيني أبدا.
أواجهك بكامل السطح،
غير أنني أستلقي بكامل داخلي دبيرة
أدق على باب الحجر.
- هذي أنا، دخّلني.
لا أبحث فيك عن مأوى أبدي.
لست غير سعيدة.
كما ولست شريفة.
فعالمي يستحق العودة.
وكشاهد على أنني كنت حاضرة حقاً،
أدخل وأخرج بيدين فارغتين.
لن أقدم غير الكلمات،
التي لا أحد يثق فيها.
- لن تدخلني - يقول الحجر -
ينقصك حس المشاركة.
لا حس يعوضك عن حس الفعل.
حتى البصر الثاقب اللاحدود
لا نفع له بدون حس المشاركة.
لن تدخلني، أنت تملكين نية ذلك الوعي تقريبا،
تقريبا علاقته، والمخيلة.
أدق على باب الحجر.
- هذي أنا، دخّلني
لا يمكنني الانتظار ألفي قرن
كي أدخل تحت سقفك.
- إذا لم تصدقيني - يقول الحجر.

الواقعية القنطرة..... ريتشارد فورده نموذجاً

كامل يوسف حسين *

«موضة» ولا هي وليدة الأمس، وإنما يمكنك القول بأن حشداً من الكتاب الأمريكيين يحفرون هويتها بإصرار . وكأنما في قلب الصخر، منذ ربع قرن من الزمان على الأقل.

وحتى بالنسبة للقارئ العربي فالواقعية القنطرة ليست جديدة تمام الجدة ، فالقراء الذين يتابعون الصحف العربية التي تصدر خارج العالم العربي لا شك في أنهم قد لاحظوا أن بعض الصفحات والملفات الثقافية في عدد من هذه الصحف - وهي جديرة بالاهتمام والمتابعة حقاً - قد ألفت الضوء على هذا التيار، عبر الإشارة إلى بعض إنجازاته وعدد من مبدعيه ثم هي بين الممين والآخر تقدم بعض النصوص القصيرة لهؤلاء المبدعين.

ما المشكلة إذن؟

المشكلة ، في اعتقادي، نبعث من الأطوار الذي صيغ فيه، اصطلاح الواقعية القنطرة نفسه، حيث أطل هذا الاصطلاح على يد بيل بوفورد، رئيس التحرير السابق لمجلة «جرائد» في مقدمته الشهيرة للعدد الثامن من هذه المجلة والتي قام فيها وعبر أقل من صفحتين بتعريف القاري بالاصطلاح وبالتيارات وبالكاتب المنسرجين في إطاره قبل أن يقدم أعمال جانب من هؤلاء الكتاب، ثم عاد في العدد الثاني عشر من المجلة ليقدّم أعمال عدد آخر من مبدعي هذه التيار دون إضافة كلمة واحدة في معرض التعريف بمجالهم الادبائي وإلقاء الضوء على ما يميزهم عن غيرهم من الكتاب الأمريكيين.

وما كان يمكن لهذه المشكلة إلا أن تزداد عقا وصعوبة مع مرور السنين دون أن يقرر للتيار والاصطلاح معاً أي تأصيل نقدي حقيقي، بل حدث العكس تماماً، حدث نوع من محاولة التوصل من الانتفاء إلى هذا التيار وإيجاد صلات تربط بعض مبدعيه بتقاليد أدبية أمريكية أقدم عهداً

الذين قرأوا ، بحب وتعاطف، المقدمة التي مهدنا بها لترجمتنا لرواية «حياة وحشية» للكاتب الأمريكي ريتشارد فورده، وطالعوا هذه الرواية واستشعروا ، بهذه الدرجة أو تلك من الوضوح، أنهم أمام شيء مختلف، ومغاير وله ما بعده، لم يخفهم حدسهم ، فهذا العمل أول كتاب من مؤلفات تيار الواقعية القنطرة في الأدب الأمريكي يمثل بين يدي القاريء العربي بلغته. ومنذ أطل هذا الكتاب للنور في طبعته البيروتية، تنابعت الأسئلة التي وجهت لي عن تيار الواقعية القنطرة، وعن آفقه الادبائي، والمساهمين في إنجازاته ، والوضعية الراهنة لأعماله، والمسيرة المستقبلية المتوقعة له ، ومدى ابتعاده أو اقترابه مما يسمى بالتيار الرئيسي لحركة الابداع الأدبي الأمريكي، وغير ذلك كثير.

وقد تفهمت حقاً العالم الخلفي الذي تبعث منه هذه الأسئلة والسر في تواترها والحاجها واستمرارها بهذا الشكل، فتيار الواقعية القنطرة على نحو ما نساخا للكثير من القراء العرب، ما كان يمكن إلا أن يوحى بالجدّة والصدمة معاً.

ولا حصر لعدد المرات التي بادرت فيها إلى القول إنني اتفهم الشعور الذي ساور الكثيرين بالصدمة حيال هذه الاطلالة الفريدة من نوعها لتيار الواقعية القنطرة في إطار المكتبة العربية. ذلك أن حماية وحشية شأن معظم أعمال الواقعية القنطرة تستشرف أفقا غير مألوف في الكتابات الماثلة بين أيدينا وتمضي إلى هذا الأفق بشكل باتر وعلى نحو غير معهود وبأدوات لا يمكن إلا أن تثير الشعور بالصدمة حقاً. أما الشعور بالجدّة فلا أحسب أنني أوافق عليه تماماً.

لماذا ؟

في المقام الأول لأن الواقعية القنطرة ليست صرعة، ولا هي

* كاتب ومترجم من مصر.

العدد الخامس - يناير ١٩٩٧ - نهج

ومن الواضح أن ما سيجده القاري عبر هذه الصفحات ليس محاولة لاستدراك هذا القصور أو حتى اقتراباً من مساهمة في مثل هذه المحاولة، كما أنه ليس تكراراً لما أوردناه في مقدمة «حياة وحشية» من إضاءات حول هذا التيار.

ما الذي نجد أنفسنا حياله هنا إذن؟

لا يبدو ما أحاول تقديمه للقاري هنا أن يكون تناولاً موجزاً للثلاثة أبعاد، هي على التوالي: إضاءة لعالم الواقعية القدرة من خلال عشر ملاحظات لنا على ما أنجزه هذا التيار وما أضافه إلى الأدب الأمريكي حتى الآن، وتناول للمسيرة الإبداعية لريتشارد فورد باعتباره أحد أبرز مدعيي هذا التيار، وقراءة رواية «العاشق» لفورد باعتبارها من أجمل أعماله وأكثرها تجسيدا لطموحات الواقعية القدرة، وأيضاً لأننا نأمل أن ندفع نصها المترجم الكامل إلى القاري العربي عما قريب كإضافة أخرى إلى جهود التعريف بهذا التيار.

فلنبدأ، إذن بتسليمة كل بعد من هذه الأبعاد الثلاثة على حدة، مع التزام الحرص على ألا ننقل على القاري باستقاضة في الطرح، ليس هنا الموضوع المناسب تماماً لها.

وإذا بدأنا بالبعد الأول المتعلق بإضاءة عالم الواقعية القدرة، لوجدنا أن علينا أن نبداً البداية، كما يقولون، من محاولة فهم ما الذي تعنيه الواقعية القدرة، فلندع هذه الملاحظات العشر تتقود خطانا عبر هذا البعد.

١ - مسألة الواقعية القدرة، أو بالأحرى ما سأتناها معها، أنها قدمت لنا من خلال التعريف بالسلب بأكثر ما قدمت في التعريف بالإيجاب، فقد حرص بيبي بوفورد على أن يوضح ما ليست عليه، وأشار إلى أنها مفارقة للواقعية الأمريكية في تقاليد المعروفة، وهي مفارقة لكل ما يكتب في بريطانيا، إنها ليست بطولية ولا شاعرة، وهي بعيدة عن الطموحات المحمّية عند كتاب مثل نورمان ميلر وسول بيلو، وهي أيضاً ليست تجريبية بصورة واعية مثل الكثير من كتابات الستينيات والسبعينيات، وهي ليست فناً للقص مكرساً لصياغة الطرح التاريخي الكبير.

ما هي الواقعية القدرة إذن؟

الإجابة ليست لنا، إنما هي أيضاً لبوفورد، حيث يقول في الموضع الوحيد من افتتاحية الشهيرة الذي يحاول فيها تحديد مضمون هذا الاصطلاح، من حيث مقوماته الذاتية، وليس من حيث التعديد بالسلب، «إنها فن القصص على نطاق مختلف، مكرس للتفاصيل المحلية، العناصر العاطفية للقلب، القلائل الصغيرة في اللغة والأبهاء، ومن المناسب تماماً أن الشكل الأول لفن القص هذا يتمثل في القصة القصيرة، وأنه على نحو ملموس تماماً جزء من حركة إحياء القصة القصيرة الأمريكية، ولكن هذه القصص هي قصص غريبة، بعيدة عن التجميل، لا أثار فيها، إنها تراجيديات تدور في أماكن رخيصة الأيجار حول

أناس يشاهدون التلفزيون نهاراً، ويقراءون الروايات الرومانسية الرخيصة، ويستمعون إلى الموسيقى الريفية وموسيقى القرب، إنهم نادلات في مقاه على جوانب الطرق، وموظفو تحصيل في محال السوبرماركت، وعمال بناء، وسكرتيرات، ورعاة بقر لا يجدون عملاً، يلعبون البليجو، ويلتهمون شطائر التشيز-بجرجر، ويصطادون الغزلان، وينزلون في فنادق رخيصة، ويشربون الكثير ويتعرضون للفتاعيل، غالباً لسرقة سيارة أو تهشيم واجهة عرض، أو سرقة حافظة نقود. إنهم من كنتاكي، أو الاباما، أو أوريجون، ولكن بالأساس يمكن أن يكونوا من أي مكان، إنهم ضائعون في عالم حافل بالغذاء الذي يلحق الضرر بمن يتناوله، وبالتفاصيل القاهرة المنتمة للزعة الاستهلاكية الحديثة».

ليكن. ولكن عبر أي لغة تتناهي إلينا تفاصيل عالم الواقعية القدرة؟ الإجابة، مرة أخرى ليست لنا، وإنما هي لبوفورد، حيث يوضح إنه «كثيرون، مثل ريتشارد فورد، أو ريموند كارفر، أو فريدريك بارثلمي، يكتبون بلغة شديدة الصراحة، لا تعكس شعوراً بالهشاشة ثم الوصول بها إلى أبسط الأساليب، فالجمل مجردة من الزخرفة، وتحكم سيطرتها التامة على الموضوعات والأحداث البسيطة، التي تطلب منا أن نكن شهوداً عليها. أما ما يبدو أنه يتحدث أكثر من غيره فهو ما لا يقال، ضروب الصمت، ألوان الذئف، صنوف الإلقاء».

٢ - إذا استقر ما تقدم فلا شك أن سؤالاً بسديها سيأدر بطرح نفسه. من هم الواقعيون القدرتون وما الذي يجمع بينهم فيجعل إبداعهم يشكل تياراً مستقلاً من تيارات الأدب الأمريكي؟

مرة أخرى ستلحم هنا جانباً من سوء حظ هذا الاصطلاح، فيبيل بوفورد في إطلاقه له في سماه الاهتمام الأدبي والنقدي لم يجد على وجه الدقة ما الذي يربط بين كتاب هذا التيار، واكتفى بإيراد قائمة قصيرة لهم، وهم ريموند كارفر، ريتشارد فورد، جين آن فيليبس، إليزابيث تايلت، فريدريك بارثلمي، بوبي آن ما سون، توبياس ولف، ماري ريبون، آن بيتي، ريتشارد بيتس، جين تومسون، ستيفن ديكسون، لويز إيردريك، ريتشارد روسو، إيلين جيلكريست، روبرت أولستيد، جوي وليامز.

غير أن المزيد من التأمل يتيح لنا اكتشاف العرى والصلات التي تربط هذا التيار وتضم روافده وينابيعه معاً، وما إلقاء الضوء على هذه العرى والصلات الأجودر ما نحاوله عبر هذه الصفحات

٣ - منذ البداية لم يندفع تيار الواقعية القدرة في صورة تيار متكامل ولا حتى جهود تتدفق من منابع واحدة، وإنما انطلق في شكل سلاسل متتابعة من الكتابات الغاضبة، التي تتخذ من القصة القصيرة أساساً شكلاً للإبداع، وإن لم يحل

ذلك دون الامتداد الى الرواية ، بل والشعر، والتي تعبر عن الاحتجاج على الخصائص الكبيرة وانكسار الاحلام وتآكل الايديولوجيات، وسيطرة ليل طويل من اللامعنى واللاجدوى والسقوط الانساني في نزعة استهلاكية تستعري ذاتها، ولا تنصر إلا بنفسها .

٤ - في ضوء هذا، بالضبط ، كان من الطبيعي لكتابات الواقعية القدرة أن تتأمل الانسان والمكان من حوله والانتقاء المطلق لهوية هذا المكان في صورة الرجل الدائم، ومن هنا فإن الطريق وقصص التشرد والمقاهي والحانات والنزل على جانبي طرق تمتد من اللامكان الى الموضع ، ولا تقضي الى شيء ، او هدف ، أو مكان أو غاية تلعب دورا ليس بالهين في كل كتابات الواقعية القذرة .

٥ - هناك امر لابد أن يلتفت نظرتا بشدة، فهذه الاماكن والشخص والاطراف هي امريكية تماما، ولكنها أيضا غير مميزة الملامح ، وبلا هوية، وبلا طابع محدد، وكأنها تستحضر تلك الوثيقة الأمريكية الهائلة ، التي تمتزج فيها الالوان والاخلاط والامزجة والاتجاهات والرؤى، ولكن ما الذي يخرج من هذا كله؟ إنه مسخ شائن، عملاق ، يفرض قبضه على كل شيء في الكون، وبصفة خاصة على كل ما هو جميل ومتميز وحضاري، وشديد الخصوصية . ترى هل من قبيل الصدفة أن شركة والت ديزني العالمية قد اخشارت وادي الماران على بعد كيلومترات قليلة من باريس لتقيم هناك حديقةا المعروفة باسم الـ«الوروديزني» والتي تقدم التفتيش الفج والبشع - الصارخ لكل ما هو راق وإنساني وأصيل في الثقافة الفرنسية؟

٦ - خلافا لما حاول بعض النقاد الترويج له فإنه لا يمكن القول بحال إن تيار الواقعية القذرة قد استنفذ أغراضه وضرب عميقا في أرض كل ينابيعه، فعلى الرغم من مرور عقد ونصف العقد منذ صياغة الاصطلاح نفسه، إلا أن الحركة التي يخنزلهما تندفع بقوة واقتدار، وعلى الرغم من فقدتها رصيدها حقيقيا برحيل ريموند كارفر عن عالمنا في العام ١٩٨٨ متأثرا بصابته بسرطان الرئة، إلا أن دما جديدا يتدفق في عروق الحركة مع انضمام كتاب شبان الى تقاليدها في الكتابة، ومع إضافة نجومها للعزيم من الأعمال الى رصيدها ورصيدهم الابداعي.

٧ - من الصعب التنبؤ بإمكان استيعاب أعمال الواقعية القذرة في إطار ما يعرف بالتيار الرئيسي للادب الأمريكي. ومن المحقق أنه ليس من قبيل الصدفة أن إبداعات كتاب الواقعية القذرة تنشر أساسا في إنجلترا وفي دور نشر صغيرة في الولايات المتحدة، وحتى في الحالات الاستثنائية، مثل حالة ريتشارد فورد نفسه، فإن كبرى دور النشر الأمريكية، عندما تطرح حالة من حالات الاستثناء الذي يؤكد القاعدة وتنشر عملا لأحد مؤلفي هذا التيار، فإنها لا تستخدم اصطلاح الواقعية القذرة.

ولا تشير إليه من قريب أو بعيد في المقدمة، أو تعريف الناشر بالكتاب أو في الاعلانات عنه، بل وقد تحاول أن تتدخل لدى كبرى المطبوعات المتخصصة في عروض الكتب للحيولة دون تناول العمل من هذا المنظور. ومع ذلك فإن كتاب هذا التيار يملكون مصدر قوة هائلة، يتمثل في صلتهم الوثيقة منذ انطلاق تيارهم ، بعدد من عباقرة السينما غير التقليديين. ومن المؤكد أنه ليس من قبيل الصدفة أن المخرج روبرت التمان قد استلهم روح فيلمه «مختصرات» من عشر قصص من أجمل أعمال كارفر، كما قبل الجمهور على رواية «ولف» حياة هذا الفتى، الى حد التخاطف بعد قيام روبرت دي نيرو بتحويلها الى فيلم ناجح.

٨ - تتعرض الواقعية القذرة لخطر حقيقي، ودهام ، ولا يمكن التقليل من شأنه بحال، هو خطر الانحصار داخل عالمها بمعناه الضيق، والعكوف داخل هذا العالم على تقليد الذات، وهو الخطر نفسه الذي قضى على الواقعية الأمريكية في تقاليدها الأقدم عمدا، ودفن كاتباتي في شيوخ قاعة إرنست هيمنجواي الى الانتحار. وتجاوز هذا الخطر يتوقف على مدى قدرة كتاب الحركة على المزيد من الحفر في ينابيع الابداع، وربما كان الوعي بهذا هو وحده الذي يفرص العرص الاستثنائية من جانب ريتشارد فورد على أن يقدم في كل عمل جديد عملا جديدا ومختلفا وأقفا مغايرا لما قدمه في عمله السابق مباشرة.

٩ - لا توجد كتاب ما يعرف بالتيار -الأمريكي- المستتعي، وهو أحدث تيارات الادب الأمريكي ، وفي مقدمتهم مارك ريتشارد، ودونالد أنتريم، في القول بأن أعمالهم ستبلغ من التساقط حد وضع تيار الواقعية القذرة في هامش الضلال المنسية، ومع إنني يخيّل لي أن هذا الطرح يبدو أقرب الى التفكير بالتمني منه الى أي شيء آخر، إلا أنني اعتقد أن هذا التيار جدير بأن تلقى عليه ولو نظرة فصولية تستدرك الكيفية التي حول بها كتاب هذا التيار مستنقعات الساحل الشرقي الأمريكي الى ساحة للإبداع الحقيقي.

١٠ - على امتداد النصوص التي طالعناها لكتاب الواقعية القذرة ، وهي ليست بالقليلة، ساورني شعور مدهش بأن هناك جسورا لا حصر لها تمتد بين أديهم وبين ما يكتبه كثيرون من الكتاب في عالمنا الثالث، إن لم يكن في التفاصيل وفي جزئيات النسيج الحياتي، فعلى الأقل في الأجواء وفي الهموم ترى هل يرجع ذلك الى أن الوجود في عالمنا العربي ليس بعيدا تماما عن نظيره في أمريكا الأخرى، التي لا تظهر لنا في الأفلام ولا المسلسلات ولا المجلات ذات الحروق اللامع والالوان البراقة، أمريكا الصنق: الريف الميت والضواحي الخالية من الروح والطرق المتفتحة الى العدم؟

هذه النقطة على وجه التحديد، سنتقلني الى البعد الثاني من الأبعاد الثلاثة التي تتناولها هذه الصفحات وهو البعد المتعلق

بالمسيرة الأدبية للروائي ريتشارد فورد، باعتباره من أبرز من تلمح في أديم هذه الجسور التي اشترت إليها لتوي.

ولكن قبل أن نرصد محطات المسيرة الأدبية التي قطعها فورد، ليس من حق القاري علينا أن نرد على سؤال من المؤكد أنه سيفقد إلى ذهنه على الفور لماذا فورد على وجه التحديد؟ الأسباب عديدة، ربما في مقدمتها أن تيار الواقعية القنطرة كان يتصدى لقيادته ريموند كارفر وريتشارد فورد، فلما غيب الرحيل عن عالمنا الفسني أولهما، كان من الطبيعي أن ينصب كل الضوء على الثاني.

وربما كان هناك أيضا الثراء المدهش لعالم فورد الأدبي، وقدرته المذهلة على التجدد وعلى طرق آفاق جديدة، حتى لينهب البهض إلى القول بأن خير دليل يمضي بنا تحت آفاق العالم الرحب للواقعية القنطرة هو فورد.

وربما كذلك لأن فورد يثير جدلا معقدًا بين النقاد يتراوح بين فتح النار على أبداعه وبين الإشادة المطلقة بهذا الإبداع.

ربما هناك أيضا أن فورد من كتاب الواقعية القنطرة القلائل الذين أفلحوا في الخروج من ليل التعقيم والتجاهل والتمهيش الذي طال فرضه في المؤسسة الأدبية الأمريكية التقليدية على هذا التيار. وأُعترف للقاري بأنني شعرت بالذهول، عندما فوجئت بأن أحدث روايات فورد «عيد الاستقلال» صادرة عن الناشر الأمريكي العتيق الفريد نوف، لا غير.

ولكن قبل بدء الانتقال بين محطات فورد الأدبية، يتعين علينا أن ننظي نظرة على مسألة على جانب كبير من الأهمية في فهم عالم فورد الأدبي.

لقد سبق للنقاد الأمريكي جيف جايلز أن أشار إلى أنه: «في كل مرة ينتهي فورد من انجاز كتاب جديد يتساءل عما إذا كان سيقدّر له أن يؤلف كتابا آخر».

والعلاقة الدقيقة التي تربط فورد بكل كتاب جديد يقدمه للقاري هي من الموضوعات التي تحظى باهتمام يكاد يكون استحوذًا لدى فورد نفسه، وهو في هذا الصدد يبيّن إلى القول في حوار قصير مع جايلز نشرت مجلة «نيويورك» عقب صدور روايته «عيد الاستقلال» حول هذا الموضوع: «إنني أحاول أن أخرج المهنة بأسرها من جديد، فلابد من أن يكون هناك دافع قوي لكسب يؤلف شخص ما كتابا. وعندما يسألني الكتاب الشبان عن الكتابة، فأبني أقول «عاملوها كالزواج، ولا تقدموا عليها إلا إذا لم تغفلوا في إقناع أنفسكم بالعمل عنها».

ومسألة إضافية كتاب جديد إلى الرصيد المنجز بالفعل تستمد حساسيتها عند فورد من حرصه على الكمال، ومن رغبته في أن يكون ما يقدمه إضافة جديدة وإبداعا مختلفا، وليس إعادة تأليف للكتاب نفسه بطريقة أخرى، أو استمرارا في الكتابة من جانب مؤلف كان ينبغي أن يقلع عنها منذ وقت طويل.

من هنا، بالضبط، سيأتي قوله لانطوني كوين في مقابلة

مطولة نشرتها مجلة «إسكواير» في طبعتهما البريطانية بعد صدور رواية «عيد الاستقلال» بوقت قصير: «في نهاية كل كتاب أقوم بإغلاق آلية الكتابة تماما، أو شي من هذا القبيل، وأعود إلى الصفر، وعندما أنتهي من كتابة رواية قصيرة وأتوقع أن يكون ذلك في وقت ما خلال نصف العام المقبل، فإنني سأفك عن الاهتمام، وما زلت في سنن تتيج لي التفكير في القلم بشيء آخر. وما من أحد قال إنه بسبب تأليف ستة كتب جيدة فحسب يتعين أن تؤلف كتابا سابعًا، وفضلًا عن ذلك فإننا جميعًا نعلم أن هناك الكثير من الكتاب الذين يواصلون الكتابة بينما كان ينبغي أن يتوقفوا عنها منذ سنوات».

غير أن هذا الحرص من جانب فورد على مطاردة الجديد، وعدم تكرار ما تقدمه، في تجسيد مباشر لاهتمامه الدائم بالرحيل والانطلاق تحت آفاق مفتوحة بلا انتهاء وتلمس ملامح جديدة باستمرار وهو ما سنرى أنه يشكل معلما رئيسيا من معالم عالمه الروائي، قد يسيء بعض النقاد تفسيره.

كيف؟

في مقال يعد من أعنف الهجمات النقدية التي وجهت إلى فورد على امتداد تاريخه الأدبي، نشرت مجلة «أورلد أند آي» الأمريكية في عددها الصادر في سبتمبر ١٩٩٠، لا يتردد الناقد والروائي الأمريكي تشيلتون وليامسون تحت عنوان «الحريق الهائل يبدأ في الدار» في أن يقول عن مجمل إنجاز فورد الأدبي هي تلك المرحلة «في غمار تصفسي لأعماله ساورني شعور غير مريح بأن هذه الكتب لا ينبغي أن منها فوق الآخر، ولا يضيف إليه كثيرا، سواء على الصعيد الفلسفي أو الفني، وأنها بشكل أو بآخر ليست منسوجة حقًا من مجمل الاهتمامات الأساسية للكتاب».

فهل الأمور كذلك حقًا؟

يلغى على ظني أن ما يقوله وليامسون هنا يعكس خلطا حقيقيا بين حرص فورد على ارتياد آفاق جديدة ومختلفة من حيث المكان والموضوع في كل عمل من أعماله وبين عدم وجود خطوط مستمرة في نسج هذه الأعمال تعكس رؤية كلية للحياة وللوجود.

وفي اعتقادي أن نظرة ولو عجل على محطات المشوار الأدبي عند فورد تكفي بأن تضع يدنا على جانب من هذه الخطوط

وأول ما سيلفت نظرنا في مشوار فورد الأدبي أنه خلافا للكثير من الكتاب الأمريكيين بدأ بإصدار عمل كبير وطموح، وذلك في العام ١٩٧٦ هو روايته «قطعة من قلبي». والطموح هنا ليس على مستوى المعمار فحسب، وإنما على صعيد النسيج الفني كذلك، حيث نرحل طويلا مع لغة الجنوب الأمريكي الخشنة، وقد اكتسبت فجأة الصدام مع المنعطف الرابع للقرن العشرين.

لكي يلحق بها، وهو ما يقعله في نهاية المطاف، وهو يلتحق بالعمل في المزرعة العتيقة، كحارس صيد في الجزيرة بقضي وقته في إبعاد من يمارسون الصيد بطريقة غير مشروعة.

لكن عمل روبرارد الحقيقي هو أن يمضي في كل مساء للقائه بيونا، ويتكشفت قوار الجحيم الذي تدرى إليه، عندما نعرف أن بيونا مضت إلى آخر لقاء لبيل لها حامله كيسا من البلاستيك يضم بعض الفضلات البشرية. وهناك ستار تعقيم رحيم يسدله فوراً على مشهد هذا اللقاء، الذي يتحول إلى مؤشر لروبارد بجتمعية الخروج من هوة هذه اللقاءات الإيروسية الضارية مع بيونا، وهكذا فإنه يستقل شاحنته، ويمضي وراءه و.و. حاملاً بندقيته وملء ووجه دخان الرغبة في الانتقام، وروبارد يلقي حقه وخواء الضواحي، ولكن ليس من بندقية نائب الشريف الغيور، وإنما من بندقية حارس عين في الجزيرة عقب غيابه، فأراد وهو يظنه من الصيادين المتسللين.

وقليلة هي الأعمال الأدبية الأمريكية الحديثة التي تقدم لنا بكل هذه الطلاوة والجمال والفتنة، الطبيعة في الريف الأمريكي العصي والوعر والضاري، ونحار أين نتوقف لتتأمل ونحن نعزي غير آفاق هذا العمل من مياه النهر ليلاً إلى خضرة الغابات إلى جهامة المدن وخواء الضواحي، ولكننا على كل حال لن ننسى روبرارد، الذي سيكون النموذج المثالي الأول من بين رفق من الشخصيات المائتة التي سنلتقيها في عالم فورد الروائي وتناوبها وهي ترد موارد التهلكة على نحو مأساوي قاهر.

في رواية فورد الثانية «منتهى الخط الحسن» الصادرة في العام ١٩٨١ سنخوض مع فورد غمار رحلة مختلفة تمام الاختلاف، حيث نعزي هذه المرة إلى أو أكاساكا في المكسيك، عبر مسيرة تذكرنا بالسينما السوداء، والصلة الوثيقة بين الواقعية القدرة والسينما ليست مجرد صدفة كما نعلم.

هنا سنلتقي مع كين، وهو أحد قدامى المحاربين في فيتنام، ومع صديقته راي، في غمار جهود مكثفة يبدونها لإخراج سوني، شقيق راي من جحيم سجن مكسيكي أودع غيابه بعد ادانته بتهريب المخدرات، والاقتراف عنه سينتج من خلال الرشوة والاتصالات الغامضة والنماورات الملتبسة التي يتم القيام بها بتوجيه من محام غامض يدعى برنار، سيقضي مصرعه في نهاية المطاف على أية حال.

وهناك بالمقابل وي.و. الذي ينطلق بدوره إلى سوني، ولكن بقصد النيل منه، حيث إنه يعتقد أن سوني يحكم كونه شريكاً له قد انتزع لنفسه أرباح إحدى عمليات تهريب المخدرات الكبرى التي قاما بها معاً، وهو يظن أن سوني يرغب في البقاء في السجن ليحتمي بجدران من الانتقام الذي بعده له.

وفي هذا العمل ستلمح الثراء اللغوي المدهش الذي طالعنا في

الساحة التي تجري عليها أحداث رواية «قطعة من قلبي» هي ولاية المسيسيبي، حيث نلتقي مع عجوزين في دارهما المتداعيتين، ولا يكاف الرجل عن الثثرة وصب اللغات، دون أن يجيب عنا هذا كله لمحات من حكمته، ومزعتهما ترتبط عن طريق القوارب بجزيرة يستثمرانها في الحصول على مقابل من الراغبين في ممارسة الصيد عليها، وخاصة في مواسم صيد البط والديكة الرومية البرية. ويقبل إلى هذه الساحة شبان، يحظى كل منهما بقسم من الرواية بالتبادل مع الآخر.

الشباب الأول يردد أصداه شخصية كوينتين كومبسون عند فوكز، وهو تأثر يبدو لنا طبيعياً ومنطقياً، وسنراه في أكثر من موضع من أعمال فورد الأول. وهذا الشاب خريج جامعة كولومبيا، ويدرس القانون في جامعة شيكاغو، وهو يعيش حالة من السقوط والهمود. وتعتقد صديقته أنه بما أنه من أبناء المسيسيبي، فإنه قد يستعيد نفسه من خلال رقية سحرية من نوع ما في هذه المزرعة التي يمتلكها أحد أقاربها.

لكن الشاب الثاني هو الذي سيلفت أنظارنا حقاً. إنه يدعى روبرارد، ومصيره يثير دهشتنا من خلال انطلاقه من نسيج روائي بالغ التشابك بلا حدود، فهو يستيقظ ذات يوم في غيش الصبح، ويلقي نظرة عجل على زوجته الغافية في سلام، وعلى الرغم من أنه يكن لها مشاعر رقيقة، إلا أنه يرحل دون أن يترك لها كلمة واحدة، ورحلته، أو إن شئت الدقة فقل مسيرته الشائكة إلى مستنقع الجنس الوحشي تظل من خلال التزام فضولي وملغى بخوض غمار تجربة هي اللعنة أقرب من أي شيء آخر. فليل سنوات كان روبرارد قد النقط فتاة من الطريق عندما تعطلت سيارتها، وانتهى الأمر بهما في ساحة للسيارات القديمة حيث أمضيا ليلة أو ليلتين من الجنس الوحشي، الفج، النافر العروقي، كأنه مسيرة من الجحيم إلى الجحيم، وبالنسبة لروبارد كانت تلك هي نهاية الأمر، ولكنه لم يكن كذلك بالنسبة للفتاة التي تدعى بيونا.

وفي اعتقادي أن بيونا من أغرب الشخصيات التي يصادفها القارئ في الأدب الأمريكي الحديث، ومن أكثرها قدرة على الاتصاف بالذاكرة، ففي قرارها جوهر إنساني وحقيقي لكنها لكي تحقق هذا الجوهر تشق طريقاً يثير دهولنا، هو طريق الجنس الوحشي، وهذه الوحشية لا تصحب عنا الطفلة البرية الكامنة في أعماقها وإن كنا نعلم أن هذه الطفلة تشق طريقها إلى دمار حقيقي، حين تطاردها أحلامها من خلال لقاءات جنسية فظيعة تزداد ضاروة مع استمرار تكرارها لذاتها.

لقد تزوجت بيونا من و.و. وهو نائب للمشير وللاعب كرة حواري مفلس على الدوام، لكن حياتها معه تثير شعورها بالأحباط، وبما أنها تعرف المكان الذي يقيم فيه روبرارد فإنها تضغط عليه، من خلال سيل من الرسائل والمكالمات الهاتفية،

الرواية الأولى، والتشعب العميق يروح المكان، سواء أكنّا في الريف، أو الحانات، أو الحواري، أو السجن والفهم المتكامل لعالم منتصف الليل، ولدنيا الجحيم السفلي للأجرام والمخدرات والسجون.

في العام ١٩٨٦ أصدر فورد روايته «كاتب الرياضة» التي تشكل رحلة ثالثة مختلفة كذلك عما سبقها وأيضاً عما سيليها. ولسوف نظل مقترنة في أذهان النقاد والقراء على السواء بأنها الرواية الأكثر صدقاً في تجسيد حياة الأمريكي العادي. حيث نلتقي مع البطل فرانك بيسكومب، الذي يقيم في بلدة هدام بولاية نيو جيرسي، وهي بلدة شيدت مبانها على طريقة مساكن الضواحي، تتصف بأنها عادية تماماً، ومن هنا فإنها تناسب حياة بيسكومب وعاداته وتوقعاته. بل وطموحاته. فقد نشر مجموعة قصصية عادية، وكتب بداية رواية «لم يتم أبداً»، وحياته تجمع بين المرح وأيضاً بين رفرقة أجنحة سوداء، حين يلقي ابنه رالف مصرعه وتطلق زوجته التي لا نعرفها أبداً إلا باسم «إكس»، وهو الاختصار الأمريكي الشهر لقب الزوجة السابقة، وعندما يعرض عليه العمل في مجلة رياضية تصدر في نيويورك يقبل هذا العمل، ولكنه لا ينتقل إلى نيويورك، وإنما يبقى في بلده وينتقل منها إلى نيويورك ويعود إليها يومياً.

وعلى الرغم من اللقاء العجيب بين اللمسات المرحّة والملاحم السوداوية في «كاتب الرياضة»، إلا أنه يظل عملاً مركباً يحتفي بالحياة، ويتحدث بأسماها، وتُكمن حيويته بشكل جوهري فيما يتتبع به من حرية وبلاغة.

مع صدور مجموعة فورد «الينابيع الصخرية» في العام ١٩٨٧ سيحدث انتقال حقيقي في الشكل والمضمون معاً، فهذه هي مجموعته الوحيدة - حتى كتابة هذه السطور - وهو ابتداء منها سينتقل إلى الغرب الأمريكي كساحة لأبداعه الأدبي.

وأول ما سيلفت نظرك في هذه القصص الاستخدام المتدفق والمغمم بالنقطة للسرد بضمير المتكلم، فهذا ينطلق في الحديث عبر تلك «الأناس السحرية» لصوص صغار ومشردون وجانسون وراجلون عبر طريق تمتد بلا انتهاء دونما هدف وأضع، وهم لا يتذكرون أحداثاً غابرة ولا يعمدون صياغتها بشكل جديد، وإنما يسيرون في الماضي الخالص، وأيضاً في أحداث اليوم الباصرة، والمولودة كأنما عبر مخاض عسير، ويبلغ وهج هذه الأنا الحد الذي يكاد ظل المؤلف القائم بعملية الخلق والابداع والتلاعب أن يتبدد وينحسر تماماً.

وشأن كل عمل من أعمال فورد نحن من ساعة محددة للأحداث هي هنا مونتاناً التي يبدو لنا مشهدها في قصة وراء الأخرى خاوياً، وجميلاً، وموحياً بالوحدة، والعزلة، والرجال الذين سنقابلهم هنا يقومون بأعمال عرضية، ويتعرضون

للفصل منها، فلا يجدون في نهاية المطاف إلا صيد الحيوانات والطيور والأسماك، وممارسة الجنس ومشاهدة التليفزيون نهائياً، والعكوف على الشراب والمشاجرة، بحيث يصبح الطيش والتهور طريقة للحياة.

ولكن جوهر ما نقوله هذه القصص أن هؤلاء الناس الذين نلتقي بهم على صفحاتها ليسوا دائماً سيئين بالقدر الذي توحي به أعمالهم، وما من حكم يتم إصداره عليهم، ومع ذلك فإن كل ما في نسيج حياتهم من بأس وحماسة وما يترتب عليهما من عواقب لا يثيران إلا اشفاقنا.

وفيما يتخطى برواية «حياة وحشية» فلسفت أراني بحاجة إلى تفصيل القول فيها، فهذا العمل الصادر في طبعته النيويوركية في العام ١٩٩٠ موجود باللغة العربية بين يدي القاري، وقد مهدنا لترجمتها له بمقدمة مستفيضة، ومع ذلك فلا بأس أن نوضح لمن لم يقدر له الاطلاع على هذا العمل أن «حياة وحشية» تروى أحداثها بعيني فتى في السادسة عشرة من عمره، يشاركنا أسرار الأيام القلائل في خريف العام ١٩٦٠ التي ألحقت الدمار بأبويه.

إننا هنا أمام طبيعة مونتاناً الرجراجة والقلقة والمتفجرة، وبالمقابل فإن البلاغة اللبقة والمهموسة للأناس التي تروي الأحداث تحدث توازناً مع المكان الرجراجة، وهو على وجه التحديد بلدة جريت فولز، التي تتدلع حرائق الصيف في الغابات القريبة منها، فيواصل الدخان والسنة الذهب التصاعد نحو السماء وجه الخريف المقبل.

لقد أقبلت الأسرة من أيداهو، سعيًا وراء نصيب من الازدهار النفطى، ولكن الرخاء لا يمتد إليها أبداً، غالب الذي يعمل بالقاعدة الجوية يومين في الأسبوع ويستكمل دخله بالعمل كمدرّب جولف في النادي الريفي المحلي سرعان ما يطرد من عمله ظلماً وبوقاحة، ولكنه ينال فرصة للهروب من الانهيار العاطفي والروحي الذي يتحول الغرب عند فورد إلى ساحة هائلة لهما، عندما يتم السماح له لأن يحتل مكاناً وسط فرق من الرجال المخضرمين المنطلقين لمكافحة التيران في الغابات.

وتبقى الأم وحيدة ثلاثة أيام، ولكن ما أكثر الأحداث التي تقع في هذه الأيام الثلاثة، فهي تقوم مع الابن اليافع بزيارة للثرى النفطى الشره وارين ميلر، وبعد أن تعكف الأم ووارين على الشراب لا تبدي مقاومة للاغواء وتقرر أن تهجر زوجها وأن تقيم في شقة مزججة لتحيا ما تعتقد أنها حياة أفضل مع وارين ميلر، وهينما يهبط الأب من التلال ويرامى أمامه المدى المنطاول للدمار الذي حاق بحياته والذي لا يختلف كثيراً عن الدمار الذي ألحقته الحرائق بالغابات التي تركها لتوه يهرع مع ابنه إلى دار ميلر، ويحاول إحقاقها، لكن الفشل يتوج محاولته.

ولا يوجه اليه ولارين ميلر تهمة الاحراق العمد، وإنما يبادر الى مغادرة المدينة مع امرأة أخرى.

ونشأ مع الابن اكتمال دائرة القدر فيبعد سنوات من التجوال لتتلقى الأم والابن، ويستقران معا، لأنه إذا كان شيء ما غامضا، وملتبسا، قد مات بينهما، فإن شيئا آخر قد بقي.

ولست أرغب في قول المزيد عن «حياة وحشية». حتى لا يتوهني القاريء بأن اقترابي منها، من خلال ترجمتي لها، قد جعلني تحيزا لها، وأفقد الموضوعية حيالها، وبالتالي يكفيني القول هنا إن الايقاع الهاديء على امتداد التهديد الذي يحفل به المشهد الطبيعي والتحدي المرتبص في قلب التجربة يعدان بمثابة نوع من الحل الوسط، كأنهما المطر الذي ينهمر على الأشجار المسودة بفعل الحريق

في العام ١٩٩٢ أصدر فورد روايته القصيرة «العاشق» ولسوف أترك الحديث عنها للبعد الثالث بين أبعاد هذه الصفحات، لكن فورد قدم لقارئه مفاجأة حقيقية عندما أطل عليهم في منتصف العام ١٩٩٥ بروايته «عيد الاستقلال» التي تعذر بمثابة الجزء الثاني لرواية «كاتب الرياضة».

في «عيد الاستقلال»، نجد أن فرانك بيسكوب بطل «كاتب الرياضة» ما يزال يعيش في بلدة هدام بولاية نيو جيرسي، وما زال مطلقا، وقد انتقلت زوجته السابقة للإقامة بعيدا، فقام بشراء دارها العتيقة، وانتقل للسكنى بها، وتوقف عن العمل في الصحافة الرياضية ليحترف بيع العقارات، وهي مهنة عجيبة، تقدم في جوهرا دعما كوميديا على نحو يائس لأيام بيسكوب ولياليه.

وهذا الجانب من حياة بيسكوب يتكامل مع الجانب المظلمة الأخرى في حياته، والتي تجسدها رحلته في الرابع من يوليو — ومن هنا يأتي العنوان — مع ابنه الشاب بول الى قاعة مشاهير عالم كرة السلة في سبرينجفيلد بولاية ماسا شوستس وقاعة مشاهير عالم البيسبول في كورنيتاون بنينيوورك. وعلى الرغم من غرابة أطوار بول، كانبطلاقة فجأة في النباح احياء لذكرى كلبه النافق، وربما لذكرى أخيه والف، فإنه يبدو مرشحا لأن يشابه أباه في عفوئته المدهشة، وفي قاعة مشاهير البيسبول يلحق بول ضرا خطيرا بإحدى عينيه، وتجيء أمه التي تزوجت للمرة الثانية من مهندس معماري ثري، في طائرة هليكوبتر وتقله الى نيويورك لاجراء جراحة عاجلة لعينه هناك.

وتحفل الرواية بالعديد من التنويعات، فهناك سالي صديقة فرانك ومستأجرة بيت يملكه، وأصدقاء قدامى، وكما هو الحال دائما مع ريتشارد فورد فإن الاحساس بالأساطير، اللين الضواحي الدور الطرقات الرئيسية، يبدو بتفاصيل شديدة الشراء يجري رصداه على امتداد العمل، الذي ينتهي نهاية مفتوحة توحى بإمكانية الانطلاق مجددا.

هل يعني ذلك امكانية تحول عالم فرانك بيسكوب الى

ثلاثية روائية؟ إن فورد نفسه ينفي هذا الاحتمال في مقابلة مع مجلة «اسكواير» ولكن..... من يدري؟

إذا انتقلنا الى البعد الثالث من الأبعاد الثلاثة التي نناقشها على امتداد هذه الصفحات، وهو المعلق برواية «العاشق» لكان من حق القاريء أن يتساءل: لماذا «العاشق» من بين كل أعمال فورد؟ وسأبادر على الفور بالقول لأن «العاشق» تشقق الآن طريقها الى القاريء العربي، بعد أن قمنا بترجمتها ودفعها الى المطبعة، وبالتالي ستكون تحت نظر القاريء ويمكنه أن يختبر بنفسه مدى دقة الملاحظات التي سنسوقها حالا، ويدخل في حوار معها من خلال ملاحظاته الخاصة.

ولكن ذلك ليس كل ما هنالك، فرواية «العاشق» رغم محدودية عدد صفحاتها تدور في آخر مكان يمكن أن يضطر على بالذا، تدور بعيدا عن الضواحي الأمريكية، وعن الطرق المتفرقة وعن الريف الغاري كأنه بلأ روح، تدور في باريس، ومن حيث الموضوع يدور هذا العمل في جوهره حول مفهوم الغتراب، مع التركيز على البعد المتمثل في انفصال الشخصيات عما حولها تماما، بحيث يغفو من المستحيل الوصول إليها، أو مد الجسور نحوها. وهذه الرواية، على الرغم من قصرها، تشكل منعطفها مهما في عالم فورد الروائي، حيث يبدو من خلالها جانب من رحلة التامل التي قطعها متعلما مساره والى أين ينبغي أن يمضي في خطواته التالية.

ولسوف أكتفي هنا بإيراد خمس ملاحظات رغم اعتقادي بأن القاريء يستطيع انطلاقا من هذه الملاحظات وبالرجوع الى النص العربي للرواية، الذي سيمثل بين يديه قريبا، أن يضع ملاحظاته الخاصة. ولست أشك في أنها لن تقل عمقا عما تحاول إيرادها، إن لم تتجاوزها.

«الملاحظة الأولى: يكاد يكون من المستحيل أن يوجد حوار منشور مع ريتشارد فورد يخلو من إشارة، ولو عابرة، الى إحدى الموضوعات الأساسية في عالمه الإبداعي، وهي موضوعه انتزاع الانسان من عالمه اليومي وبفعل الى عالم آخر جديد، ومحاولته رسم معالم صورة إنسانية لهذا العالم الجديد تقوم على الاقتراب والتعرف وخلق علاقة إنسانية معه. ومن المؤكد بالقدر نفسه أنه ما على فورد يخلو من تجسدي حي ومتوحد لهذه الموضوعات. ومن المؤشرات الدلالية التي تتجمع على نحو غامض، وملفت، وملتبس، ولا يفي بأسراره إلا أن يرصد ملامحها ويتابعها ويحاول المتضي عبرها مؤشرا إثر الآخر، الى جوهر خفي يقودنا إليه المؤلف، أو إن شئت الدقة فقل النص، على نحو ما وصل إلينا، سواء أراد المؤلف ذلك أو لم يرد.

وفي السطر الأول من «العاشق» لا نبدا من البداية، ولا من النهاية أيضا، وإنما من نقطة في مسار الأحداث يضل فيها البطل، سارن أوستن، طريقه وسط شوارع باريس، وهو يحاول الوصول الى شقة جوزفين بلبار. ومن الدهش هنا انه

يحاول الوصول الى مكان يعد معلما بارزا من معالم باريس حدائق اللوكسمبورج، التي تطل شقة جوزفين عليها. ومع ذلك فهنا هو يخطئ فينعطف في شارع ساراغان الضيق، متصورا أنه سيؤدي الى شارع أكثر اتساعا، ربما كان شارع جوزيفر، يمكنه ان يضيء عبر امتداده، وصولا الى شقة جوزفين.

وبعد اسطر قتائل سنعراف الحقيقة البسيطة: إن سارتن أوستن من شيكاغو. وعلى الفور يدور في ذهننا سؤال محدد: ما الذي انتزع من عمله الناجح في تسويق الورق الفاخر هناك، ومن بين أحضان زوجته المحبوبة، بريارة، ومن عله الواضح والمحدد والدقيق ليضل طريقه في باريس، عبر شوارع يحاول عبثا أن يعرفها، ووصولاً الى امرأة لم يقدر له أبدا أن يعرفها بصورة حقيقية، وليعني بطل لم يره من قبل، وليحاول دخول حياة لن يقدر لها أبدا أن تبدأ، دع جانبنا أن تتكامل مقوماتها؟ هذا الجسد من المعاني يفجره السؤال الهادر الذي ستطرحه عليه جوزفين في نهاية العمل: «من أنت؟».

- الملاحظة الشافية ربما كانت رواية «العاشق» في جوهرها، أو في الجانب الأكثر قوة منها، مصاورة لاكتشاف مغاليل هذا السؤال نفسه، ربما كانت بشكل من الأشكال رحلة مع مارتن عبر متاهة اغترابه، ليعيد اكتشاف نفسه. وعلى الرغم من أن الجانب الأعظم من أحداث الرواية يقع في باريس، إلا أن المنطق الحقيقي الذي ينبثق أن ترصد هو علاقة مارتن بنفسه، وبزوجته بربارة، وبعمله في الترويج للورق الفاخر، الذي يستخدم في إصدار طبعات دوائر المعارف والقواميس والكتب المميزة (ترى هل اختيار هذه المهنة وهذا المنتج خاص يعد من قبيل الصدف؟) ليست هذه الطبوعات هي بشكل خاص الإصدارات التي تضم الحقائق الأساسية المتعلقة بالحياة والوجود وبالكون الواسع من حولنا؟ وما الذي يعنيه قيام مارتن بالفناء التزاماته في أوروبا للبقاء في باريس وكأنه يقول وداعا لهذا الورق وحقائقه التي اكتشف أنها ليست الحقائق بالمعنى المطلق وأن عليه هو نفسه أن يعيد اكتشاف حقائقه الخاصة التي طالما احتجبت عنه وراء ضباب العادي والمألوف؟.

إن النص يقدم لنا إضاءة من خلال الظلال، فلقاء مارتن الأول مع جوزفين لم يكن إلا عبر لحظة عجل لها في مكتبها الفارق في الظلال في دار النشر التي تعمل محيرة مساعده بها، وهي غارقة في الحديث بالانجليزية عبر الهاتف وبالكثير من الإشارة التي تصاحب حديثها، وفي هذا المكتب الفارق في الظلال سنتقي ببعدين محددين، هما بعد انفصال وبعد اتصال، فالانفصال يجسده غرق المكتب في الظلال وبعده عن أن يكون محطاً للاهتمام، ولهذا بالضبط فإن جوزفين كان يمكن أن تكون من الأشخاص العاديين، الذين يزلقون من سطح الذاكرة دون أن يتركوا أثرا يذكر. ولكن هنا بالضبط ينهض بعد الاتصال، فهي تتحدث الانجليزية للغة التي يتحدثها مارتن، والتي لا تسعفه في

مدينة تعتد أشد الاعتدال بلغتها المايينة وثقافتها المغايرة، وتتمسك بهما الى حد التحيز المطلق، بل وتصل الى مستوى التعصب الكامل لهما. وربما من هنا فإن اتصال مارتن الهاتفي يجيء، حسبا يشير النص: «ولم يكن في ذهنه شيء محدد، إنه مجرد اتصال هاتفي عشوائي، مجرد من المعنى».

ولكن من المؤكد أن الأمر ليس على هذه الدرجة من العشوائية، فبعد صلتته بجوزفين على هذا النحو وتطورها بصورة مذهلة خلال ثمان وأربعين ساعة لا يوحيان بسحر مارسه جوزفين عليه، وإنما يشيران الى أن هناك خواء حقيقيا في علاقة مارتن بزوجته بريارة.

هذه العلاقة، علاقة مارتن بربارة، لا يمكن إلا أن تثير دهشتنا نحن نعلم أن بريارة تشكل عالما بأسره بالنسبة له، وانهما تزوجا عن حب، وعاشا حياة بلغ تصورهما لامتلائها الحد الذي دفعهما الى اتخاذ قرار بعدم الانجاب.

هنا يلقي النص بعلمتين تقودان مسيرتنا لفهم الدرجة التي وصلت إليها حالة الاغتراب التي تفرض نفسها بينهما:

1- الاتصال الهاتفي بينهما عبر المحيط يعتمد لا تعبيرا عن اللهفة والرشق الى اللقاء، وإنما مشادة مكلفة يصمت الذي يتخللها برسالة الى طرفيها تؤكد مدى التخريب الذي لحق العلاقة بينهما.

ب- الاتصال الجنسي بينهما في مساء عودة مارتن الى داره يبدو اقرب الى ملح في مسافة إغريقية منه الى أي شيء آخر، والنص يضيء لنا حقيقة هذا الاتصال على نحو لا سبيل الى تجاوزه دون تأمل دلالاته، حيث نقرا:

«في وقت متأخر من تلك الليلة، وكانت ليلة ثلاثاء، ضاحج بريارة مضاجعة قصيرة، يأخذ السكر باكتافها، في ظلام غرفة نومهما ذات الستائر الكثيفة على صوت نباح كلب الجيران السنيلي الصغير، الذي لم يتوقف عن الدوي على مبعدة شارع واحد منها. كانت مضاجعة تقصم عن مراس، وتخلو من المفاجآت، مجموعة من البروتوكولات والافتراضات التي درجا عليها بحب، كأنها طقس ديني، والتي تؤثر، وإن لم ترتبط كثيرا بالألفاظ والعما الذي جعلها ذات يوم ضرورة تنقطع لها الانفاس. ولاحظ أوستن من خلال الساعة الرقمية الموضوعة على خزنة الأدراج أن الأمر بكامله لم يستغرق إلا تسع دقائق من البداية الى النهاية. وراح يتساءل متجهما عما إذا كان هذا التوقيت عاديا أم أقل من العادي بالنسبة للأمريكيين ممن هم في مثل سنه وسن بريارة. وقد افترض أنه أقل من العادي، على الرغم من أنه لم يكن هناك شك في أن القصور يقع على كاهله.

إن طول هذا المقتطف يبرره، في اعتقادي تعدد الإضاءات التي يحققها لنا ما نجد أنفسنا حياله، فالصلة الجنسية، التي ارتفع بها الزوجان الى مصاف الطقس، هي في جوهرها نقض ذلك، بالضبط إنها الأداة الأكثر غفوية وحميمية التي تعيد بها

الطبيعية تفكيك كل ما هو طقوسي، وإلى مرتب مسبقا، لتمنحه إنطلاقاً نسيج الغابة وغفوة اللهب على أغصانها. ووصول هذه العلاقة إلى طريق مسدود هو إعلان بأن كل ما في العلاقة بين الزوجين قد تكتس وتحتجر وغدا تعبيرا عن انفصال بينهما لا سبيل معه إلى إعادة مد الجسور.

ربما لهذا ليس غريباً أن تنفجر بربارية في مشهد الطعم لتكبل لمارتن الاهلانات، قبل أن تفرج، وكأنها تخرج من حياته بأسرها. وربما لهذا، أيضاً ليس غريباً أن يحمل مارتن حقيقته، ويمضي عبر المحيط، تاركا الولايات المتحدة بأسرها وراء ظهره. إن التصرفين يبدوان لنا وليدي لحظه مفاجئة، ولكنهما، بالطبع، ليسا كذلك، وإنما هما الطبيعي والمنطقي والعقلي في علاقة ألقى الاغتراب المطلق والذي لا سبيل إلى تجاوزه، بظلاله عليها. ولكن لراحة الاغتراب التي تشكل حياة مارتن أوستن لا سبيل إلى أن تتكامل إلا إذا تلمستنا بعدين في غاية الأهمية

١ - علاقة مارتن بنفسه.

ب - العلاقة التي تربطه بعمله.

ومن الجلي أن هذين الجانبين مترابطان. ولكن ما يفتنينا قوله هنا، بغض النظر عن فصلهما لأغراض الدراسة، أنه يمكن من خلال تحليل موجز كالذي سقناه قبل قليل أن نصل، فيما يتعلق بالبعد الأول، إلى الحقيقة البسيطة. إن مارتن لا يملك إجابة حقيقية على السؤال الذي يرحته عليه جوزيف في نهاية الرواية، ولكننا بالهتاف نفس نستطيع القول إنه ليس ميتا، ولم يصل إلى حد العدم، على نحو ما قالت جوزفين في كلماتها الغاضبة الأخيرة. حقا إنه يضطرب في ليل من الحرية والضيق والتخبط، ولكن مجرد تلمسه ومحاولته الانتقال للحياة تحت أفق جديد، هو جهد إنساني للانعتاق من قبضة الاغتراب الوحشية، أو على الأقل لفهمه تمهيدا لمواجهة ومحاولة قهره.

والبعد الثاني لا يتناول النص بأي درجة من التفصيل، وإنما يشير إليه بلحظة عابرة، في جانبين محددين، أولهما حديث مارتن مع رئيسه في العمل عبر الهاتف، وهو حديث نسيجه البرود، الذي يحيى بعده حقيقي، هو جوهر علاقة مارتن بعمله. ولكنه يدرك أن القطيعة مع العمل لا معنى لها، وإنما المعنى كل المعنى هو القطيعة مع عمل لم يعد يعني له شيئا، ولم يعد يوفر له فضاء إنسانيا رحبا، ولهذا بالاضبط فإنه يبدأ الحوار مع صديق امريكي له في باريس حول المشاركة في العمل في ميدان تكييف الهواء، وإن لم تتم ترجمة هذا كله إلى خطوات فعلية

الملاحظة الثالثة تجسد جوزفين بليار تقليدا ممتدا بلا انتهاء في كتابات فورد، يدور حول نساء لا سبيل إلى نسيانهم، ولهذا البعد فإنها تعيد إلى أنفاسنا على الفور حشدا من النساء في عاله الروائي، في مقدمتهن جانيت برونسون، بظلة «حياة وحشية».

هذه النوعية من النساء هي من القوة بحيث تتحدى إمكانية

النسيان، ولكن ذلك لا يعني أن هذه الامكانية نابعة من طابعهن الإيجابي، وإنما هي صادرة على وجه التحديد من قدرتهن على التأثير، وعلى لفت الأنظار، وعلى الاعلان بال حضور الذي يوشك أن يكون قد تكتس وتحتجر في وجه الوجود بأسرها.

والعلامة - الاضاعة الأكثر بروزا التي يقدمها لنا فورد، في غمار ارتدادنا لعالمها الغامض والمتنسيب هي تلك اللحظة الفريدة التي تخلق الحميمية بينهما وبين مارتن خلالها إلى حد تقبيلها لها، في عتمة سيارتها أمام فندقه، غير بعيد عن مخفر الشرطة نفسه، الذي ستمتطي عنده أحداث الرواية. إنها لا تبادر بالتحرك ولا بالتحريب، ولكنها أيضا لا ترفض، ولا تقاوم، وكل ما تقولها في غمار قبيلتها هو: «لا، لا، لا، لا، لا، لا، لا».

ما الذي يعنيه هذا؟

إنه تجسيد لفلسفة جوزفين في الحياة، فهي تترك الأشياء تحدث لها هي لا تسعى إليها، لا تشدها، لا تطاردها، ولكنها أيضا لا تقاومها، على الأقل ليس بصورة حادة وقاطعة وباترة، وهذا الموقف هو نفسه الذي استخذه لدى محاولة مارتن رفع درجة الحميمية بينهما، عند انفرادهما في شقتها، حيث ستهتف به «توقف» ما الأمر» ولكنها أيضا لن تدفعه بعيدا، ولن تعامله بتصلب، ولا بشدة، أو قسوة، وإنما ستركه يقبلها بطريقتها الخاصة، كبديل لطريقتها القوية والمجردة من العاطفة معا.

لكن جوزفين الحقيقية لن ينكشف عنها النص إلا في نهاية العمل، خلال حوارها الغاضب مع مارتن أمام المخفر. لسوف ينكشف لنا ما جعل زوجها يصل إلى كل هذا الحق والسعي إلى الانتقام عندما خانتها، ولسوف ندرك جوهر ما جعلها تجتذب مارتن من بين كل الباريسيات اللواتي يقفنها جمالا ولباقة وجاذبية، إنها تلك القوة النابعة من الشعور بالمسؤولية ومن الإدراك الحقيقي للحياة وأهميتها ووزنها ودوامها. ومن المؤسف حقا هنا أن النص يحدثنا عن هذا، ولا يدعه يتنأى إلينا في تضاعيف الأحداث.

- للملاحظة الرابعة تعد بربراة الغائب الحاضر الكبير في «العاشق» وهذا يبدو بوضوح منذ الاضادة السيمبولوجية الأولى في النص لحضورها، ففي الاتصال الهاتفي الذي يشكل اللقاء الأول لنا بها، والذي يجريه معها مارتن عبر المحيط ستعلن عن حضورها القوي من خلال فترات الصمت التي تتخلل هذا الحوار. وإذا كان صحيحا أن الصمت خطاب يكتسي قوة إضافية، فإن رسالة بربراة تصلنا بوضوح عبر الاسلاك من الجانب الآخر من المحيط.

والنص لا يدعنا للحيرة نظويلا بشأن هذا الحضور الكلي لبربراة في حياة مارتن، حيث نقرأ في حقيقة الأمر أن بربراة أجمل النساء اللواتي قابلهن وأكثرهن إثارة لاهتمام، وهي الانسانة التي تحظى بأكثر قسط من الإعجاب منه.. ولم يكن متطلعا إلى حياة أفضل. ولم يكن ينشد أي شيء. لقد احب

زوجته. وكان أمله أن يقدم لجورجين بليار منظورا إنسانيا مختلفا عما تعودته».

ماذا إذن ؟ ما الذي يفجر حياته معها؟ ما الذي يدفعه الى الخروج من جنة عدن الذي تبدو سرمدية لدى النظرة الأولى؟

إن بريارة ، كما يبين عبر الاضادات السيميولوجية في النص ، لا تملك ردودا على علامات الاستفهام هذه ، وكل ما هناك أنها تدرك أن زوجها قد غدا بعيدا ، ولا سبيل الى سد الجسور معه ، ولكنها تميل الى معالجة ذلك من خلال تعليق الآمال على أن الأمور ستعود الى مدارها من تلقاء نفسها ، وهكذا فإنها تراهن على آلية مسار الحياة ، على ثقل الاعتقاد ، على طغيان الحياة اليومية ، دون أن تدرك أنه من قلب هذا كله نبعت قوة الطرد التي أخرجت زوجها من مساره وهي تهمس له مؤكدة «إننا معا ، ونحن متحابان وأيا كان ما نريد جعله ممكنا ينبغي أن يكون بمقدورنا جعله كذلك».

فهل تعضي الأمور على هذا النحو؟

ليس تماما ، ليس في الضواحي الأمريكية ، التي تصوي الرياح في خوائها الروحي والانساني ، ويدور دولا الضياع في خوائها المدهش ، وبربرة سرعان ما تدرك هذا بقوة ووضوح ، وعلى نحو لا مجال للشك معه ، فتخرج من حياة مارتن في مشهد المطعم العاصف.

– **الملاحظة الخامسة** – من الحقائق البارزة بالنسبة لكل المهتمين بأدب فورد اهتمامه الكبير بكل التفاصيل والجزئيات الدقيقة المتعلقة بالمكان ، وهو اهتمام يصل الى حد الاستحواذ في «حياة وحشية» فكيف يتجلى هذا البعد أمامنا؟

من شأن الاهتمام الحقيقي بهذا البعد أن يقودنا الى قراءة تكاد تمتد سطرا بسطرا لـ «العاشق» ، ولست أريد هنا القيام بهذا النوع من القراءات ، لكنني أود طرح بعض الاشارات التي تقدم أمثلة مهمة ودالة حقا ، فنحن السطور الأولى للعمل سنعيش ذلك الانزعاج من المكان المألوف الى مكان آخر مجهول يتعين على العين أن تتألف ، وعلى العقل أن يستوعبه ، وعلى الوجدان أن يتعاطف معه . وتلك أمور يبدو من الصعب على مارتن أوستن أن يتعامل معها ، لكنه قدر له أن يواجهها ، فها هو يضرب في شوارع باريس ، محاولا الاستدلال على ذلك الشارع الذي سيقتضيه ليمضي مباشرة الى حقائق اللوكسمبورج ، ومن ثم الى شقة جوزفين القريبة منها ، وهو حين يعود الى باريس ، ويعثر لنفسه على شقة في شارع بونابرت سيواجه الصعوبة ذاتها ، وسيتعذر عليه أن يحدد بدقة مدى بعدها أو قربها من ميادين رئيسية ومعالم بارزة في المدينة الكبيرة التي تحيره المفارقة بين النماذج الضخمية المصغرة لمعالها وبين الواقع المتدفق بالحياء في خارج المتجر الذي يبيع تلك النماذج المصغرة .

ولكن ما هي علاقة مارتن بالماكن التي اقتلع منها ولماذا

جاء هذا الاقتلاع ؟ إننا سننتقل الاجابة على هذا السؤال من خلال مكانين محددين جديرين حقا بدراسة مطولة ، أولهما الدار ، وثانيهما المطعم الذي شهد الصدام بين مارتن وبريارة وخروجها الى رحاب الليل ، بعيدا عن حياتهما ، وربما الى رحاب الموت ، حسب الهاجس الذي يداخه في نهاية الرواية .

إن الدار ، بالنسبة لأي إنسان ، هي قلعة هي ملأه ، هي قوقعته ، هي «عندي» بمعناها المطلق ، وفقا لتقسيم مول ورومير لأنواع الأماكن ، وذلك في تناقض حاد مع «عند الآخرين» الذي يندرج المطعم في إطاره .

وأول ما سلفت نظرنا في هذه الدار أنها لن تحقق لنا تلك الحميمة التي هي الوظيفة الأولى للدار ، فهي تبدو لنا وقد فقدت بعدها الانساني ، وتحولت الى «المكان اللامتناهي» وغدت مكانا خاليا من الناس ، كالصحراء ، وفي الوقت نفسه يرتبط بالمغامرة ، وربما لهذا بالضبط سيبداء مارتن بحسب حقيقته والقاء بعض الأغراض بها والانطلاق الى المطار في طريقه الى باريس .

ولست أشك في أن شقة جوزفين وشقة مارتن في شارع بونابرت تستحق كل منهما دراسة مفصلة تندرج في هذا الإطار ، ومع ذلك فإن المكان الذي ينبغي أن يحظى باهتمام حقيقي لا يعدو ذلك الجزء من حقائق اللوكسمبورج الذي سيمضي إليه مارتن وليو ، وبصفة خاصة أجمة الطقوس .

وأجمة الطقوس هذه مجموعة منتقاة من هذا النوع من الأشياء ، تعكس تباينا رهيبا ومنظرا بالمأساة بين مظهرها الخارجي وجوهرها الباطني ، فهي من الخارج خضرة ساحرة وظلال وفيرة وأمن يترع النفوس بالطمأنينة بل أن النص يشير الى أن فئته هذا المكان تقري بقبولة أو بممارسة للحب .

ولكن هذا المكان الذي لا يبعد كثيرا عن ملاعب التنس ، حيث أصوات ارتطام المضارب بالكرات وثرثرة النسوة المترعة بالضحكات سرعان ما يكشف لدى اقتحام مغاليقه عن ظلام مطبق ومأساة وحشية وفضلات إنسانية ونفايات وجذور وجذوع أشجار وتراب ووطوبية خائفة ، وأخيرا صرخة الصغير ليو الممتعة بالرعب والاحتجاج .

... وبعد فقد يبداء قاريء بطرح هذا السؤال : لقد قدمت تيار الواقعية القدرنة من خلال رواية «حياة وحشية» لريشارد فورد ثم عدت فألقيت المزيد من الضوء عليه من خلال رواية فورد «العاشق» وها أنت هنا تقدمه لنا نمودجا لإبداع هذا التيار . الا ترى في ذلك اختلالا في التوازن على حساب مبدعين كبار في إطار هذا التيار مثل ريموند كارفر؟

وأقول بلى ، ولكن من الذي قال إن المستقبل لا يحمل لنا وعدا بإمكانية تقديم المجلد الذي يضم أعمال كارفر القصصية الكاملة في طبعة عربية مع رحلة معتدة في عالمه الاداعي من خلال هذه الترجمة الشاملة؟



المخيل الروائي والتاريخ

مدارات الشـرق بنيات التفكك والاختراق

واسيني الأعرج*

«المشاعية» ويدخل سياق الإنجاز الفردي. وبشكل أكثر تبسيطا هو مثل الماء، هو سائل، لا شكل ولا لون له، لكنه عندما يوضع في كأس يصبح ملكا للكأس، أو لشكل الكأس ويتخذ صيغته.

ثانياً - وكل نص يودع نفسه من الحكاية قصته الخاصة. أي انتقال للمادة الحكية بوصفها مادة أولية *matiere premiere* مشاعة، من الحيادية، إلى الانتظام والتقولب والتشكل. أي أن الهلام، أصبح كيانا مستقلا، أصبح مخيلة منجزة، أي مخيلا ينتمي إلى صاحب النص مثلا، ولم يعد ينتمي إلى العصور، وكل من أخذ منه يدخل في مجال السرعة الأدبية، لأنه ليس لباس مشكله وصناعه، مثل النحات الذي يتعامل مع الأحجار الموجودة في كل مكان، وهي تحت تصرف كل الناس. ولكن منذ اللحظة التي يمس فيها إزميل الفنان جنباتها يتغير كل شيء وتبدأ عملية الانتماء والخصوصية إلى الفنان.

يوصلنا هذا التضخيد إلى استخلاص المصطلحين التاليين ضمن تعريف أولي.

أولا المخيلة (بكرس الياء) *L'Imagination* وهي ذات فضاء عام.

ثانياً - المخييل (يفتح الياء) *L'Imaginaire* وهو ذو فضاء خاص. بمعنى آخر هو المادة الأولية العامة، بعد إبداعها من جديد وإدخال عنصر الذاتية عليها. تكون خارج النص (في المجال الأدبي مثلا) فهي تنتمي إلى الفضاء الواسع الذي يمكن لأي واحد أن يستقي منه. أي هي ننتمي إلى المخيلة العامة.

وعندما يخضع هذا الفضاء للعمل، ويشغف على مادته بجدية، ليدخل ضمن تركيب نصي أو في لوحة فنية، أو على الرخام والصور، والزرايب، أو حتى في المادة التاريخية كنص، أو في السياسة وغيرها ... تصبح المخيلة مادة إبداعية منجزة، أي مخيلا. وهنا قد نوضح أمام مازق ما عندما يطرح السؤال التالي إذا افترضنا أن للقراري الناقد مخيلا (وهذا مؤكدا) ويتعامل مع كتاب إبداعي لنقده، أي مادة منجزة

١ - بين المخيلة والمخييل

من الصعب بل من المتعسر جدا إيجاد تعريف علمي مطلق للمفهوم «المخيلة»، على الرغم من كون المفهوم ليس غريبا على الدراسات التاريخية والفلسفية والدينية مطلقا. فهو يشكل حجر الزاوية في الفكر الإنساني، ومنه الفكر العربي، والفلسفي على وجه التحديد، سواء في عقلانية الفارابي، أو في صوفيية ابن عربي، أو في تاريخية الطبري، الحكومة بشبكة المخييل في جزء كبير منها. لكن في كل الأحوال يظل المفهوم يسير بأية تكاد تكون هلامية وميتافيزيقية، ولا تساهم مطلقا في بلورة مفهوم واضح، قادر على حل الإشكالات التي يصادفها النص الأدبي. ومع ذلك، فنحن نحتاج حتما إلى حسم ولو إجرائي لقضية لها بعد روحي وفلسفي، من أجل السيطرة على متجلياتها في النص الأدبي عموما، والروائي خصوصا، في علاقته الحميمة بالتاريخ.

في هذا المدخل الجزئي سننطلق من التصور المبطن الذي قدمه تودوروف في تعريفه للنص الروائي، وأكّبه اشتغاله داخليا يقول «كل رواية أو قصة تحكي من خلال حبكةها قصة إبداعها الخاص. قصتها الخاصة»^(١).

عندما تقوم بتفكيك هذه الجملة النقدية المثلثة، سنحصل على مجموعة من التصورات التي يمكن تنميطها بالشكل التالي

الحكاية والإبداع

أولا كل نص هو في نهاية المطاف عبارة عن حكاية، أي مجموعة من الرموز والدلالات المناهضة للرمزي والحقيقي، وهي مبنية على تراكمات قبلية. أي أننا لا نحكي من الفراغ، لكننا نحكي انطلاقا من شيء موجود، من مادة متخيلة، عامة، ومشاركة وهي ملك مشاع، وهلام لا شكل منته له، إلا أنه يتخذ شكل الخصوصية عندما يخرج من

* ناقد وروائي من الجزائر

العدد التاسع - يناير ١٩٩٧ - نهض

مع متخيل فكيف سيكون الأمر؟ إن التخيل في هذه الحالة يصبح مادة مشاعة، أي يمكن لمجموعة من القراء أن يتجزوا دراسات مختلفة انطلاقاً من نفس النص. هذا صحيح تماماً. ويقودنا إلى ضرورة الاعتراف سلفاً بأن الحدود الفاصلة بين الخيلة والتخيل هي حدود نسبية. يمكن أن يتبادلا فيها الواقع بسهولة. ولكن هذه النسبية لا تضر مطلقاً بجوهر التعريفين، أي عمومية الخيلة وخصوصية التخيل متنازلاً في نص محدد. فالتخيل ليس مطلقاً إلا في حدوده الخاصة.

نستطيع أن نجد متخيلات كثيرة، من خيلة مشتركة. وبهذا تصبح الخيلة موضوعاً للتخيل (un Sujet). فهي مشروع غير منجز عندما يفتش انغلاقه ويمتلك طابع الديمومة. كأن أقول مثلاً الخيلة الشعبية غنية وصالحة لأن نكتب حولها نصاً أو مجموعة نصوص. أما التخيل فهو فعل منجز ومنتج. كأن أقول مثلاً، إن كاتب ياسين أنجز متخيلاً هماماً (روائياً) ومنتجاً، في روايته «المضلع المرصع»..... انطلاقاً من الخيلة الشعبية في السيرة الهلالية.

حتى الجانب اللغوي المباشر، يقترّب جدا من هذه التفرقات الجوهرية بين المصطلحين الأساسيين الفاعلين في النص الأدبي، للخيلة والتخيل. فالخيلة (بكرس الياء) - تميل إلى الاستمرارية وعدم النيات، والتجديد الدائم والدينامية. أي: مادة عامة خاضعة للتغيرات.

أما التخيل (بفتح الياء) فيحيل إلى نوع من الثبات (ضمن انغلاق النص طبعا) فالفعل أنجز وانتهى، ولهذا يتحول إلى آلية داخل النص تعطيه خصوصيته ورائحته، وتحدد بنته ومعاله.

نستطيع أن نقول الآن في مهابة هذه المقاربة الأولى، التي تصادفنا مصطلحاتها فيما تبقى من هذا البحث أننا أمام موضوع وقاعلية.

● الخيلة بوصفها موضوعاً (L'imagination comme Sujet).

● التخيل بوصفه آلية (L'imaginaire comme Macanisme).

وأمام أصل أساسي، وفرع يعطي للنص تميزاً ضمن ديناميكية متحركة. وهذا لا ينطبق إلا عندما يؤخذ النص المنجز / كنص مغلّق. لكن هذا النص كما ذكرت سابقاً، يفتحه النقد للتأويل والدراسة، سيتحول إلى خيلة يشغل عليها الناقد، ومادة حيوية، ينجز من خلالها متخيله الخاص. أي مادته النقدية المنجزة.

نستطيع الآن أن نركن إلى هذا المدخل عن المصطلحين الأساسيين في هذه الدراسة، ونحاول أن نتقرب من خلالهما لقراءة التاريخ بوصفه خيلة والرواية كمتخيل منجز.

٢ - فضاء التاريخ / قاعلية النص:

هل الرواية تاريخ؟ بمعنى أدق هل هي إعادة إنتاج وتنظيم للتبدلات الحاصلة في الفترة والعنق للمجتمعات والأنماط؟ هل تمتلك حقيقتها الخاصة؟ وهل تتجسد هذه الخاصية في وقائعها السردية أم في شكل حكيمها أم في طريقة تلقيها وتاويلها أم في مرجعيتها^(٧)

السؤال ليس جديداً، لكن الإجابات المبلورة حتى الآن انطلاقاً من هذا السؤال تضع الرواية كنص أدبي، ضمن مصاف التاريخ. وعلى هذا الأساس تبدأ في إنجاس مشروعها النقدي الذي يحاسب الرواية بمسطرة التاريخ السبقية. ضمن منظور يعتبر الفعل التاريخي، فعلاً منجزاً ومغلّقاً وفق نمطية (منهجية) مسبقة. هذا العقل الناقد، ما يزال حتى الآن مثلاً بيننا، بل وفاعلاً ومقومًا؟ أحياناً. ويكفي أن أسوق مقالا بسيطاً ومجرها لتنتين فداحة هذا النقد الإحالي للتاريخ، حتى عندما يتعلق الأمر بنص مبدع، أي ببنية مؤسسة جوهرياً على عناصر ودلالات تحكمها عملية التخيل أكثر مما تحكمها التنصيدات التاريخية للوقائع والأحداث. تلك هي «آيات شيطانية» لسلمان رشدي التي حركت الكثير من القراءات الأدبية النقدية، العربية، لتتحول فجأة إلى قراءات في نص يفترض وكأنه من التاريخ، وبدأت في تقييمه على هذا الأساس (تهديسه؟) ناهيك عن اعتماد هذه القراءات على الإعلامي، واليومي، والأيديولوجي والاستهلاكي، وبدون قراءة للنص. ويكفي الرجوع لكتاب ذهنية التصرّيم لصانق جلال العظم^(٨) لنكتشف هول الفاجعة.

ليس هذا مكان السجالية حول رواية «آيات شيطانية»، ولا لتناول السجاجة النقدية التي لا تقربني من النص التاريخي، والنص التخيل ولكن هذه النماذج وغيرها، تعطي للسؤال المطروح في بداية هذا البحث بعض الشرعية المؤسسة على شيء موجود، وليس على فرضية نقدية متخيلة. أو انتهت وجودها من ساحاتها الثقافية، والتي تلزمتنا بضرورة البحث عن إجابات مناقضة أكثر ارتباطها بطبيعة وبنية النص الأدبي.

إنّ الرواية ليست تاريخاً؟

وكتحصيل حاصل فهي بنية نوعية genre تتأسس على التخيل (تحويل الخيلة إلى عناصر منطقية). وهذا لا يعني مطلقاً أنها بنية مناقضة للتاريخ بشكل مطلق. فالتاريخ نفسه، رغم طبعه، التي متنازلاً مثل حال حل، لا يقع خارج الخيلة (بمعناها العام) فالترييمات والنقصات والنقاط البيضاء والمساحات الفارغة لا يمكن أن تحل إشكالاتها إلا الخيلة (المضبوطة علمياً، نسبياً) وتتحول لاحقاً إلى تخيل داخل بنية الحكمي في عمق النص/ النصوص، التاريخي.

فالخيلة وحدها تعطي للتاريخ نسقا، وطريقاً ومساراً متميّزاً من خلال الإقراضات التي يقترحها المورخ لترميم البياض. وإن كانت هذه الخيلة مؤطرة بمجموعة من الضوابط هي نفسها من حيث الجوهر بالنسبة للنص الأدبي، ولكنها تختلف باختلاف الطبيعة التركيبية للفعل المعين. ففي الرواية كذلك يقدم التخيل وكأنه واقع ملموس ومجسد، يضاهي الواقع في كل تفاصيله، ويتبدع عنه من حيث كونه بنية لغوية أولاً وأخيراً تشغل على الرموز والدلالات. والتاريخ عندما يقوم بقاعلية ملء الفراغات، يندرج عليه الالتجاء إلى الخيلة المكونة من

عناصر تراثية وحداثية، بنية وغير بنية، أيديولوجية وسياسية إلخ... فهو في نهاية المطاف: قراءة مشفوعة بمنهجية وبالرغم من ذلك يظل يتكونها، شيء من الذاتية، في المجال النقدي الفعّل تبيان. هناك قراءات نقدية كثيرة الرموز وروائي عربية: مثلاً نجيب محفوظ، لكنها كلها تحمل بصمات أصحابها، وفشلت أصحابها على التخیل للاشتراك والغرض في تخیل الآخر، أي تخیل «الآباء الناقدة، ومتخیل «الآباء» الكاتبة.

فجسد هذه الكتابات ليس إلا نواة كسم هائل، يشتمل على كل ما انجز حوله، والذي يتحول مع الزمن إلى مجموعة من العناصر التأويلية التي تتحكم في مسارات التخیل النقدي للمصاحب لفعل القراءة للغير أو المنعني لبروتوكول القراءة ذاته، فالكثير من النصوص الخالدة تشكلها القراءة للتخیل يومياً، وتدفع بها إلى الواجهة، بل إن عظمة عقل التخیل الأدبي داخل نسج هذه النصوص، دفع بالنص التخیلي إلى درجة مفارقة صاحبه نهائياً وتحقیق وجود مستقل يقع خارج الحالة الزمنية المرفقة والمغنية لكل التفاصيل المشروطة بالحياة والموت. فالقليل منا مثلاً يعير أهمية كبيرة ليعفوال دي سرفانتس ولكن كلنا نعرف دون كيشوتي (دون كيشوت) وكنائه إنسان حي بلصحه ودمه، وليست شخصية متخیلة زاحمت الواقع بقدراتها، حتى ائلمت وحدها مساحة النص والكاتب معا. الشيء نفسه، وإن بدرجة أقل يمكن أن يقال عن إيفيا يوفاري في «مغامر يوفاري» لغوستاف فلوبير، وعن شهرزاد في ألف ليلة وليلة، والتي لا يشغلنا كثيراً كاتبها أو كتابها كمادة النص الشعبي، بل شهرزاد هي التي نشغلنا، وقدراتها على الالتئام إلى الحكاية والخيلة إلفاناً ذاتها من الواقع المسطح واليومي والتاريخي المائل في شهريرار. إن ما صنع هذه النصوص وخلصها هو قدراتها التخیلية وبياضاتها المستديمة القادرة باستمرار على استغزال القاريء ودفعه إلى فعل إثبات جدوى القراءة الجديدة، وتمييزها: «تتمتع الكتابة، والنص معا إلى اللعب ومن ثمة لشرح ذاتها ومكانتها التقنية واللغوية والدلالية وتدخل في هذه اللعبة ذات الكاتب الخفية وذات القاريء المستحضرة. إنها تستدعي متخیلها معا ليشارك في لحظة القراءة. الكتابة، ويعيد تشكيل صورة النص، إذ بكل نص خصائص وثغرة دائمة متجددة الاشتغال تهدي للقراءة فراغها باعتباره موهبة قدم رغبات ومتخیل القاريء ومجال تجديد النص في الزمن والغضا، إنها موطن القلق الذي يفرض التساؤل حول المعنى، والتواصل والكتابة ويجهر بسبقات التلقي الأدبي⁽¹⁾.

ونعود من جديد إلى حافة السؤال المركزي. هل الرواية تاريخ؟ بالمعنى الصادم، وهل وظيفتها وقدرها أن تتحدد ضمن دوائر المغلفة عموماً؟

التاريخ الأدبي، يفسح أمام أعيننا الكثير من النصوص التي تحيل إلى التاريخ كبنية فاعلة بشكل مباشر، وموجهة لمسارات الكتابة، ولكنه يترك كذلك بعكس هذا. لقد قدم بلزاد نصه الكبير «الكوميديا الإنسانية» في شكل مجموعة متماسكة من الروايات تشكل الضرورة

التاريخية لظهور فرنسا الحديثة، من خلال اختراق الخيالات السائدة واقتحامها وتجديدها بحاجات روحية جديدة ورموز ودلالات تترك السائد والمستقر، وتضعه على حافة الأرباك والاختلال، على عكس مثلاً -والتر سكوت الذي ظل مجبوراً ومؤطراً داخل التاريخ-، منه ينطلق وإلى بعد يستمرار حتى وإن لم يكن التاريخ هو الضابط المطلق، ولكن والتر سكوت لا يتخیل خارج ما تقدمه الحقيقة / الحقائق التاريخية ولا يدفع بإمكاناتها الداخلية إلى التجلي والظهور ليظل التخیل التاريخي في حدود الخيلة.

ولكن هل تستطيع الرواية أن تفلت من التاريخ لتحقق كياناتها الذاتية، أي لتصبح نصاً مضاداً للتاريخ، أي مضاداً للوثوقية والمطلق والحقيقة، أي مضاداً للفعلية بوصفها فضاء واسعاً يفتقد إلى الخصوصية والتمایز و«الآباء الإبداعية المحولة»

استحضر هذه «الحدوث» التي وقعت فعلاً في إحدى قرى الغرب الجزائري، وكتبت عنها الصحف بنوع من التهمك، وتقع يومياً آلاف المرات في العالم، لأن فرادتها لا تكمن في طبيعة الحادث، وإنما تكمن في قراءته من موقع التقصيص والحكي والتخیل.

تقول العودثة «وقع حادث سيارة في الطريق A7 الذي يربط أقصى الغربي بمدينة تلمسان. خلف هذا الحادث العديد من الجرحى، متقاربي الخطورة. نقل الجميع إلى أقرب مستشفى، مستشفى مدينة مغنية، هنا تنتهي العودثة، وهي في جوهرها تكاد تكون عادية، وربما مبنثلة لتكرارها يومياً، والمهم هو كيف رويت فيما بعد على مدار أقل من يوم واحد، قبل ظهور الحقيقة نهائياً، والتي تعيد الأمور إلى نصابها أي كيف اشتغل التخیل داخل تاريخ ومخيلة هذه العودثة التي تشكل واقعة تاريخية مسحاولة أن تقدم هذه الروايات الشعبية بنوع من الاقتضاب.

● **الرواية الأولى:** وهي الرواية القربية زمنياً من الحادث. تقول: «وقع حادث سيارة في الطريق A7 (...) ويبدو أن معظم المتواجدين بالسيارة أصيبوا بجروح يلحق بها فيهم «س» (وهو من سكان القرية التي نشأت داخلها هذه التعددية في الرواية).

● **الرواية الثانية:** وهي الرواية المنشأة على الأولى، بعد زمن، ومروية من طرف راي واحد.

«وقع حادث سيارة في الطريق A7 (...) وكان «س» موجوداً على متنها وقد أصيب في رجله اليمنى التي قد تكون قطعت إضافة إلى رضوض خطيرة في الصدر.

● **الرواية الثالثة:** وهي مبنية على تراكمات الرواية الثانية وعناصرها يوربها شخص ثالث.

«وقع حادث سيارة في الطريق A7 (...) وأصيب «س» بجروح قاتلة بترت على إثرها اليد والرجل اليمنى وارتشقت بعض الضلوع

المكسورة في القلب. الأطباء يقولون إنه ميت، ولا أمل في نجاته».

● الرواية الرابعة والأخيرة [تبدأ حيث تنتهي الثالثة، أو يرويهما رابع]

«وقد حدث سيارة في الطريق A7 (....) وقد قتل من كان بداخل السيارة. بمن فيهم «س» الذي تكلمت أوصاله، وجميعهم والتصق لعمه بجديدي السيارة المحروقة، ومات قبل أن يصل المستشفى بسبب التزيف والمحروق».

● وفي النهاية يرجع «س» إلى القرية. في نفس اليوم بعد الحادث الذي كان بسيطاً، والذي لم يخلف أي ضحية، ولا حتى أضراراً كبيرة في السيارة لتتسحب بعدها كل الروايات باتجاه الرواية الأولى التي تشكل مصدراً تاريخياً أو قريباً من التاريخ، وبؤرة للتخييل اللاحق بالحدوث السيمية والعدائية.

والمسألة عندما تتعالج أخلاقياً، هي أن تصبح كل الروايات المنسوبة على الرواية الأصلية، كذبا أو تسلياً للسيطرة على الزمن الضائع في الريف الذي يتعامل مع السيولة أكثر مما يتعامل مع الانضباط. لكن عندما تؤخذ المسألة من الزاوية الإبداعية، سيتغير الوضع تماماً، وتتحول «الكتابة» إلى تخييل، أي إلى حكاية تنظم أشواق الناس وتشبه فرغهم.

وتتجلى قيمة الحكايات / الروايات في القدرة (الواجب) على الإضافة الذاتية، لتعميق وسائل الانقراض الإبداعية باتجاه الآخر. كل واحد يضيف من عنده من مفاهيمه للتمايز وإملاك القدرة الخلاقة على توليد حكاية من داخل حكاية أصلية، تشكل الجذر التاريخي الأول. أي الاعتماد على عملية التقصيص (إختراع القصص المتعددة من قصة واحدة مركزية) وتشغيلها في النسق العام للحكاية (القصة) المركزية. إن كل أثر، وكل رواية أو قصة كما يقول تودوروف، تحكم من خلال حيكيتها قصة إبداعها الخاص، قصتها الخاصة^(٢). ففي الرواية، بوصفها فضاء أكثر تعقيداً وصعوبة في البنية والتركيب، تحدث التحولات بملقاتها بالملحظة التاريخية والمشكلة للنقطة صفر في الكتابة، بشكل أكثر صعوبة، ولكن أكثر وضوحاً. ولا يكون الارتباط بالتاريخ إلا في حدود اللحظة المحركة لعملية الحكيم القصصي، ويظل عنصر التخييل الحكائي هو التحكم جوهرياً في النسيج السردى للنص، يحدد هذا حتى في النصوص التي اعتبرها النقد العربي خصوصاً ذات انتهاء إلى نوع يسمى «الرواية التاريخية» كما حنده جورج لوكاش^(٣)، بحيث يصبح التاريخ هو الشرط المسبق للحاضر بما في ذلك العملية الإبداعية ذاتها. إن خصوص النصوص الروائية الانتقالية (بين الشعبي الشفهي والرسمي المكتوب) لجرجي زيدان، أو معروف الأرنؤوط، أو لغبرها، لا تندرج دائماً ضمن الأطرقة التاريخية التي تتعامل مع النص كاستجابة لمعطيات ثابتة وملقطة، ولا ضمن التصور الصارم الذي قدمه السير والتر سكوت الذي كان يلزم في كتاباته

بالتاريخ كحقيقة، ولكنها أقرب نسبياً (مع بعض التحفظ) من أطروحة ألفريد دو فينيشي Alfred de Vigny التي كانت تدعو وتؤكد على حرية الفنان وتقر بحق الكاتب في تغيير حوادث التاريخ وترتيبها وتأويلها، لأن الحقائق التاريخية وحدها لا تخضع للعقل، ولكن الفن يتدخل في هذه الحقائق، فيغيرها ويؤولها جلالاً قصير حقيقة فنية بعدما كانت حقيقة تاريخية^(٤). فقد خالفت هذه النصوص المعتبرة «تاريخية» التاريخ ذاته وتجاوزت حدوده ومسطراته باتجاه تنشيط أكثر للمخيلة القاطنة، التي ينشأ النص السردى داخلها، لدرجة أن السذاجة النقدية، اتهمت جرهي زيدان مثلاً بالقصديّة المسجيّة لتضويه التاريخ الإسلامي، من موقع العدواة الصليبية المسبقة... والشئ نفسه حدث مع معروف الأرنؤوط عندما كتب (سيد قريش) (٨) بأجزائها الثلاثة التي تبدا بالعصر الإسلامي وفق الرؤية نفسها، والتي وإن ارتبطت بالتاريخي، فهي تدرك مسبقاً حدوده وقضاياه وإمكاناته في المجال الإبداعي. ولهذا فهي تنكح أكثر على المفهوم الشعبي لعملية القص، المفتوح أكثر والقدار على إحداث مختلف الاختراقات داخل التراث والدين والمجتمع والجنس وغيرها من مكونات المخيلة الشرقية^(٥). أي حزنحة الأنماط التخيلية التي وصلت إلى درجة التحول إلى تابو، وممنوع يمنع كل إمكانية للتجديد بجهة مناهضة التاريخي بوصفه ثابتاً آنجراً، وما على الخلف إلا تلقي بنفس النمطية وبنفس المخيلة، التي لم يعد ممكناً استمرارها في ظل المتغيرات السريعة والعنفية.

وكما تمانينا في الاعتماد على المصادر التاريخية، حافظت الروايات العربية على خيط يربط مع التاريخ يزيد رقة عبر الحقب، وتفتح مكانه أبواباً واسعة أمام التخييل الذي ينشأ الكتابة، ويشكل إلى حد بعيد ملامح القراءة. فقد رصد نجيب مسعود مثلاً تحولات الأحياء الشعبية في مصر ما بين الحربين والصراع مع الانجليز في العديد من روايات، خصوصاً الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية)، كذلك فعل حنا مينه في (الشرار والماعضة) و(الباطر)، و(الرصد). وغيرها. وهو ما قسام به يحيى يخلف في (نجران تحت الصفر) (تصوير نضالات الشعب اليمني)، وجمال الفيطاني في (الزينبي بركات) مستعيراً جزئيات من تاريخ مصر العثمانية من خلال المخيلة التي يصنعها الماضي، والرافع بنهائمه (١٩٦٧) وانتصارات القليلة، أما شخوص محمد ديب في ثلاثية (الحريق، الدار الكبيرة، النول) فإذا كانت لها علاقة / علاقات، وطيدة باليومي وتعيد تشكيل تفاصيل تاريخ ماضي (ما بين الحربين والتحولت اللاحقة)، فإنها تظل في جوهرها نرد تاريخاً متخيلاً. تاريخاً يصنعه النص به يخرق الروايات الرسمية للتاريخ.

ولا تشكل إذن من حيث الجوهر، العناصر التاريخية الأولى إلا ما تشكل الرواية الأولى في الصدوة المذكورة سابقاً، والتي غامت فيما بعد بحيث أصبحت الحداثوية التاريخية عملاً ثانوياً مفضلاً بالواقعية الملموسة، وهو ليس كذلك ذلك بناءً تحكمها عملية القص والتخييل.

ولا مانع من أن نذكر مرة أخرى، أن هذه القطيعة مع التاريخ ليست مطلقة لكنها حاصلة بدرجات متفاوتة، بحسب النصوص المعالينة للدرس والتحليل، ويمكننا في هذا السياق ملاحظة مستويين داخل البنية

الرواية العربية في علاقاتها بالتاريخ العلمي، والتاريخ المتخيل.

المستوى الأول: مستوى تاريخي يكاد يكون مابرا ومساهايا للمصدر المنحوت منه في الكثير من تفاصيله، مشيدا على منظور محدود للواقعية بوصفها استعادة أمينة لتفاصيل الحياة والتاريخ. أي كما استوعبت وما تزال تستوعب حتى الآن على أساس أنها الانعكاس المباشر للحياة الفعلية بمعنى ربط المتخيل (إذا وجد) بالنموذج الجاهز، ومنعه من التطور عبر السيرة النصية.

إن معضلة النقد العربي، التي ما تزال حتى الآن ماثلة بيننا، هي ميل نحو تحبيب الجاهز والسطح على حساب تشغيل مكانم المتخيل التي تشكل حجر الزاوية في بنية الحكاية، أي الرواية مثلا، وتحجيب إمكاناتها ودفعها إلى الارتباط بالثري والمفوس أي الواقعي بمعنى ما من المعاني، وهذا ما يعود بالفخسرة على الكثير من النصوص إن كانت الرواية السردية التي ظلت مبطنة في داخلها بالرغم من أن تاريخها هو تاريخ حكاية أي تاريخ يأخذ فيه المتخيل مداه الأقصى: المسجد يحكي للمقي يحكي، الساحات تحكي السوق تحكي للتنديات تحكي النص القرآني يقص ويحكي ولا شيء يعطي المشروعية للواقعية التسطيح سوى «الجن»، عن اختراق ما حولته الخيلة الجماعية إلى مقدس ثم تابو، والانظام ضمن ما هو متسدد ومنجز، لتصبح أمام واقعية تريد إعادة إنتاج الواقع، لكنها عاجزة موضوعيا عن فعل ذلك، وأمام نص يضاهي التاريخ لا يستطيع مطلقا أن يكون.

فالحيلة الشرقية (ولو كان في هذه النظرة بعض من الاستشراق) هي غنية بتعابدها وغناها، وقد فحمت إمكانات واسعة للمتخيل لكي ينجز وجوده المستقل بدءا بالنص القرآني مروراً بالسر الشعبي (غزوة بنو هلال، سيف بن ذي يزن وغيرها...) إلى القصص المعروفة قصص الجن والملائكة، ألف ليلة وليلة، كليله، والرحلات (ابن بطوطة مثلا) وغيرها.. حيث تمارد الخيلة إلى أقصاها ضاربة عرض الحائط بكل الضوابط العقلية المتداولة، ومنجزة في الوقت نفسه ضوابطها الخاصة ضمن متخيل هي أنشأته إبداعيا، فلا شيء يمنع من أن يعيش الإنسان ثلاث منة أو ثلاثة آلاف سنة، ولا شيء يمنع من أن ينتقل كاتب من عالم الأحياء إلى عالم الأموات، يزور الشعراء المحضرين في جهنم، والمحضرين في الجنة ويحاججهم لغويا وشعريا (ابن اللواتح للري، في رسالة الغفران)، وقد يكون في ذلك شيء من العمق الديني، (مثلا الإسراء والمراجع)، لكن الحيلة الإبداعية وظلت الديني لصلتها ولاشواؤها الأدبية، ليفقد الديني كلفته أصلية. تاريخية وجوده ويتعاهى داخل المتخيل المنجز، في وقت تحولت فيه الواقعية في الكثير من نماذجها النقدية إلى دين، بمعنى الثابت والضبط سلفا والمربط بالنمط المهيمن والسائد، وحتى عندما يتخيل البدع، فهو لا يفعل ذلك إلا داخل المنظومة المنجزة والسابقة، مما أثر سلبا على الإبداع وعلى الغزوات النقدية التي بنيت على هذا الإبداع، ودفعت بالنص الأدبي إلى الانسواء داخل التبعية التاريخية والتشديد داخل منظومة الرموز والادالات السائدة والمتداولة وربما البنتلة.

المستوى الثاني: مستوى أصبحت فيه الخيلة سيدة الحكمي، متجاوزة علاقاتها بالتاريخ إلى حد كبير، لتصبح في نهاية المطاف صدق

لا للواقع، بل لنظامها وبنيتها، وحتى التاريخي عندما يذكر، يذوب داخل عناصر الخيلة الجيدة.

الطاهر جاوروت مثلا، في نصه الذي يلامس التاريخ «ابتكار القفر»^(١٢) Linvention du Desert، لا بعيد شخصية ابن ثورمت إلى الواجهة ولا الرباطين، وإنما يحاول أن يجيب على أسئلة الراهن، من خلال الخيلة الراهنة (العزوية) بعناصر تاريخية تراثية). يقول الرادي «يجب أن أتوصل إلى معرفة ما يستكني حقيقة، ابن ثورمت أم رامير؟! لقد اختلطت في مثل ظلي، (الرواية) «تاريخ الرباطين يوضع في تهويم بعيد، يصلصل داخل جمجمتي، من خلال تصاعدات حسنة تشعل نارا تحت القفا. (الرواية)، وابن ثورمت، يصبح عند الطاهر جاوروت كما يقول مراد بوربون^(١٣) مثل لون كيشوت. لقد حارب بعفوه طاجونات السلطة والذلة، والغريب في الأمر أنه رجع المعركة، فالمرابطون ليسوا إلا الخيلة الواسعة والطفولية التي جعلها معه الكاتب، وليسوا التاريخ المنضد سلفا، تقول الرواية في أسطورة الأخيرة «من يعرف إذا لم يكن اهتمامك بالرباطين قد بدأ من هذه القرية، منذ زمن طويل اهتمامك باليو توبيا الطاهرة التي لا تملك أي مقدس خارج الطفولة التي تضايقت، (الرواية)، والشئ نفسه، أو يقاربه قام به رشيد بوجردية (رواية معركة الزقالي^(١٤)). لا يستبعد أمجاد وانتصارات ولغة طارق بن زياد، بقدر ما يستبعد صورته الطفولية ومخزناتها المثلية بالصور والتفصيلات التي حولتها الخيلة حقائق ثابتة لا تدحضها إلا الكتابة باختراق المتخيل التاريخي، باتجاه البحث عن متخيل آخر أكثر اقترابا من الحرية والكتابة والإبداع.

تتداخل صورة الكاتب وأصابعه، بصورة وأعماق طارق بن زياد، وهو أمر لا يستطيع التاريخ أن يقول مطلقا. وإذا قاله فلن يكون ذلك إلا عبر مجلدات عديدة، ما تقوله الرواية زمنيا في لحظة، يحتاج فيه التاريخ إلى كل الاستحالات للقيام به فالتاريخ من هذا المنظور، هو لعبة الكاتب، مثملا للكلمات، ومادته المعجونة (Sapette 'a modoler) التي تعجن بضوابط تنتمي إلى الأدب وليس إلى التاريخ بالمعنى الصارم، ففتحول العلاقة الإبداعية بالتاريخ إلى علاقة مساهمة اختراق، ثم الخروج من الدائرة إنها معرفة ضد المسكونة، والمسكونة عنه، فالرواية تواجه التاريخ بالسؤال إلى الهدمي والكلمات، والحرمان والذاكرة المتحجرة. إنها معركة انتزاع شرعية الخطاب، مضاطبة الآخر المهيمن والمدون للتاريخ الرسمي بكامل الغيب والغضب، نكالية ببلاغته وبتاريخه المقلوب وبأشخاصه المصنم^(١٥).

عبر مواجهة الخيلة بتخيل آخر، أكثر حرية ودينامية وإبداعية، وضمن هذه الدينامية، والاستراتيجية، تنشي رواية «عين القدس» للميلودي شغوم^(١٦) عالمها المتخيل اللا تاريخي واللازمني. إذ أن «الحكاية لا يمكن أن تنوب عن التاريخ ولا التاريخ يمكن أن ينوب عنها»^(١٧) بين وعي الحاكم بلعبة حكاية هوما يجعله يصدها في جديتها أي في توازي الحكاية مع التاريخ والفصل والتأثير. وهذا التحديد ليس في آخر المطاف سوى الدعوة الأكيدة إلى إعطاء الحكاية بعدا تخياليا يوازي البعد الفاعل للتاريخ من حيث هو تاريخ جدي. إن هذا النص يتخذ من

التساؤل عن حقيقة الحكاية وبالتالي عن حقيقتها هو، موضوعه المركزية، إلى درجة تصبح معها الحكاية ذريعة فنية لتعرجات فكر له له سوى أن يجعل من الكتابة سؤالاً أخطوبياً حول صير القول. كل قول (١٥).

لم تعد الحكاية رديفاً باهناً لتجليات الواقع العيني، والرواية العربية أدركت هذه الفصلة متخفزة، في الكثير من نماذجها. فبالواقع نفسه الذي كانت تحيل إليه لم يعد واقعاً منتظماً ومعتقداً، وفسر واقعته الوهمية ويدخل في أنماط غرائبية تتجاوز الرواية، كإمكانية تعبيريته ذاتها، والوعي بمثل هذه الحالة، أعطى للخيلية الروائية العربية (١٦) زادا تحريراً جديداً لتجاوز النقلة الضعيفة والباردة، والتعامل مع الذاكرة والخيلية المنتظمة داخلها بوصفها مخزوناً من الإشارات والرموز، والدلالات والتراكبات القادرة على تشييد نص ملحي يخترق ماضيها وحاضره بكل إبداعية. وهو ما أنجزه حتى الآن نضال عريسان متميزان وجديديان نسبياً، خماسية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف ورباعية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان (١٧) بحيث دفعت الخيلية إلى أقصاها، واخترقن موزنها لتعشي بكل أسرارها وتوجعها المتكثرة.

إن «مدن الملح»، ليست التاريخ للشخص علمياً، ولكنها التاريخ المنجز تخيلياً، وإن كانت بعض الآثار ماثلة (مثل تعاقب العائلات الحاكمة في الخليج والسعودية، واكتشاف النفط، والصراعات القبلية) وهي تتداع داخل بنية النص الحكومتي بنية تخيلية خاصة منفصلة من واقعية المرجع الثابت. فصحراء، أو صحراء موران، كدلالة رمزية لها علاقاتها بالمدن المنشأة حالياً، لكنها تظل معينة من ورق وكلمات وهي عنصر مركزي لبناء الحكاية وامتداداتها التخيلية. إن ما يعين هذه الرواية هو قدرتها على التخيل، وما يميز التاريخ في هذا النص هو قدرته الكبيرة واليائسة على الاحتماء وراء حدوده والتحول إلى مرجع ثابت ضمن منظومة من الأفكار والتصورات والدلالات المسبقة والمنجزة، خوفاً من التخيل الذي يجتاح بنية التاريخ ذاتها (داخل النص الروائي) ويخترق غفنها وحصانته. وتلعب عملية التقصيص (دراج موفيتات قصصية صغرى داخل البنية المركزية للنص) دوراً مهماً في إغناء التخيل وتنويعه لتدعيم هرمية القصة ونظامها وإخراجها من حدود نمطية التاريخ الذي يدرج ضمن الرؤى المستقلة نسبياً للتخيل الروائي، متعلماً حدث في «مدارات الشرق» لنبيل سليمان. (مدارات الشرق) هناك النقلة البهشية أو النقلة الصفراء التي كثيراً ما تكون تاريخية (١٨) ثم مع عملية النص تتماهى داخل التخيل العام للرواية، وداخل الرموز الجيدة التي تنشئها الكتابة من خلال عملية/ عمليات (التقصيص). فالشخصيات بالعلمي المبسط (مثل رسم أشاء، سفلو، ياسين الحدو، أبو عاطف، الأمير شاشا، الباشا شكيم، سليم أفندي، عائلة النكلي وغيرهم...) وكذلك الأمكة (كازن بلي الساجل، الفوطه، دمشق، حمص البادية، قبية مرجعيم، آخر لالا وغيرهم). تحيل إلى السياقات النصية قبل أن تكون مجرد تاريخ معروف أو متعارف عليه. فلا تهتم «بالتاريخ» كتاريخ رسمي

وحوادث مستندة، ولا تحتفل بالشخصيات المشهورة والمعروفة، أي إنها لا تقترى بأزياء التاريخ أو تتوسل إليه عبر أصدانه وأعرافه، ومقدساته إنها تنهل من التاريخ الشعبي الذي لم تدونه كتب التاريخ (١٩)، ونبيل سليمان يعيد بناء الخيلية باتجاه متخيل، ليس الملحمي فيه من التاريخ النمط والمحدود والجاهز، ولكن من الفضاءات الواسعة التي يمكن أن يؤسسها هذا التاريخ من خلال تحرير ميكنزمات التخيل والإبداعية بالمعنى، إنها الرواية والنص الذي يدفعنا إلى السفر في الذاكرة والتاريخ وأحلام المستقبل — كما يقول عبد الرحمن منيف عن (مدارات الشرق) وفي أعماق الزمن المفترض للناقص للزمن التاريخي الخطي والواقعي مع الإيهام المسبق بصق (٢٠) للتخيل، تاريخياً وحدثه فعلاً، أو إمكانية حدوثه من خلال فاعلية الراوي / الرواة، الذي يقوم بضبط محكم لكل المسارات النصية التخيلية التي تهدم التاريخي، ثم تعيد تركيبه وفق زاوية نظر، مخالفة، تعطي للتخيل إمكانيات جديدة باتجاه تحقيق الدائرية الإبداعية والخصوصية والتمايز واختراق التاريخ كبنية ناجزة ومنهية. فالراوي، يرفض أن ينتهي داخل مهمة توسعية، بين الرواية والتاريخ، بين الحكيم والنص، وهو يندمج كلية داخل الحكاية بعد أن يتسلل إليها من خلال عملية / عمليات التقصيص التي تغير أصلاً في الواقع والوظائف المركزية وتحيزها أكثر باتجاه التخيل الافتراضي (المناهض للواقعية التاريخية) عبر اختراقات هي وسائل فنية لتفكيك التاريخ وموضوعيته التخيلية التي لا تتجاوز دائماً مع الكتابة الإبداعية كما سنرى من خلال (مدارات الشرق).

٣- مدارات الشرق / بنيات التفكير والاختراق:

ينبني نص المدارات (١٨) أصلاً على هذا التصور الكلي المقدم نظرياً والذي يجعل من التاريخ (٢١) مداته الأساسية لممارسة لعبة الرواية وتاصيل «الحكاية». هذا المفهوم الذي تحول من خلال عملية النص إلى «شعرية» تحكم النص الروائي من أوله إلى آخره. شعرية تتجاوز حدود الأسلوبية المشكلة لموضوع الأسلوبية، باتجاه بنيات أخرى أكثر تعقيداً، وأكثر تشابكاً، تقرب أكثر من نظام الخطاب الأدبي الذي ينشئ تمايزه من خلال حركته الداخلية (١٩) على اختراق بنيات التاريخ «المقدس»، معرضة إياه إلى مجموعة من الكسورات الداخلية، ثم تعيد الرواية بناؤها وترميمها عبر قنوات متعددة، استعملت كوسائل للتفكيك وإعادة الإنشاء المخروج من دائرة التدرج الموضوعي، المغن الذي يعمل بوقائعية ومباشرة، إلى سحب النص نحو مجال آخر، غير مجال الكتابة، لكن الكتابة الروائية تلت من هذا الضيق إذ تنشئ عالمها داخل الصعوبات، والمقاومات المتعددة التي تجعل من «الإبداعية» شرط «الشعرية» La Poétique عملية في غاية العصر والصعوبة.

هناك نصوص «مدفونة» في عمق «المدارات»، نصوص تحتية، تاريخية تظهر لملاحظها وتحققي بشكل دائم، ضمن مسارات فلسفية، تعيد النظر في الحاضر العيش مباشرة، أو من خلال الذاكرة عن طريق

القراءة البعيدة الناصرة لهذا الحاضر وذلك للماضي الذي ظلت إخفاقاته تحفر بعمق في الذاكرة القروية أو الجبلية.

على الصعيد النظري تمت عملية التشريح والقراءة هذه عن طريق أسماء فكرية عربية، مثل حسين مروء، مهدي عامل طيب تيزيني، محمد عابد الجابري، هشام جعيط، محمد أركون، جمال الدين بن الشيع وغيرهم كثيرون. وقد ظل السؤال المركزي سؤالاً يتلصق تحديدًا بالتاريخ كيف يمكن فهم وقراءة النتاجات المتعاقبة التي خيبتها/ ابتدلتها القطيعات غير الدقيقة وغير الصحيحة في فكرنا وثقافتنا إنه التاريخ من جهة، وإنها المخيلة التي غلفت هذا التاريخ أو شكلت امتداداته الطبيعية غير المرئية إلى الحد الذي كثيرا ما تتداخل فيه السباقان/ المخيلة والتاريخ، فلا نعرف أين يبدأ الأول ولا أين ينتهي الثاني؟ ويكفي أن نفتح الكتابات التراثية العديدة لنرى بدون عناء كبير هذا التدخل، الذي يبدأ بالواقعة المثقبة تاريخيا، والتي سرعان ما تتفاعل تحت فعل الحكاية والمخيل الخاص لفناري- هذه السوqاع- فيصبح الشخص العادي شخصا خارقا واستثنائيا تحت تأثير إيديولوجي، أو ديني ولدى ابن خلدون، الطبري، المسعودي، ابن عربي، ابن بطوطة.. قدر كبير من التخيل. يشكل بنية هذه الكتابات الوثائقية /التاريخية (٢٤) بحيث يصبح التخيل فيها صيغة من صيغ التعبير الحر الذي يتجاوز حدود التفاصيل العلمية المموسة.

نص المحدث يسجل ضمن هذه الحلقة التي يتداخل فيها بشكل بنوي ضمن التاريخي والتخيل ليكونا بنية واحدة هي النص الروائي يعني النص التخيل في نهاية لطف، بدون أن يعني ذلك الانسحاب الكلي من الملحق الذي يحكم مساحة «التاريخي». لكن هناك رغبة كبيرة ونشوق من الكتابة لتجاوز حدود ما يضعها في دائرة الانغلاق بضا عن مانح أو تصبح فيه المخيلة أي الفعل الإبداعي المنتج مادة للحرية والخلق منشئة لجزيئاتها من تفاصيل الممارسة الاجتماعية والإبداعية والثقافية عموما لمجموعة / مجموعات، بشرية في زمن محدود العالم والهوية/ الهويات.

تحت فعل هذه المخيلة المرادفة لحرية الفعل، وامتداده وتعدد، يفقد التاريخي مجراه ويتحول إلى مادة للكتابة الإبداعية ليس بهدف إعادة إنتاج التفاصيل التاريخية، ولكن لتحويل ذلك كله، ضمن سياقات إبداعية جمالية إلى انشغال يستهدف عمق الأشياء وجودها المجهول في حريتها وصرمتها، واستحضار حضوراتها المنعومة (٢٥).

٤ - الضخامة النصية.

أول ما يثير الانتباه في «المدرات»، قبل أي شيء آخر هو امتداد فضاء الكتابة وزمنها الذي يقارب بعض خصوصيات الفضاء اللغوي الذي يتقصد هذا استبعاد وقائع الحروب وعمليات الوصف، وتبويض ذلك بالمصائر النهائية، والمعيشة للخصيات. والحروب التي ذكرت، تبدأ من الأتراك فالإنجليز، والفرنسيين، كذلك الصراعات الداخلية، إلا أن مدى النص أكثر اتساعا. فالزمن الروائي يحاذي القرن ويتجاوز من خلال الاسترجاعات المتعددة. ولهذا فصدوره (حتى الآن). لأن الزمن التاريخي - الروائي لم يغط كاملا، وما يزال قابلا للامتداد، خصوصا

إذا استهدفت المدارس حضورها المعاصر في أربعة أجزاء، وفي ٢٤٠٠ صفحة تقريبا عبر تماما

١ - الأشرة ٤٨٤ صفحة ٣٢ فصلا

٢ - بنات نعل ٥٧٩ صفحة ٣٠ فصلا

٣ - التيجان ٦٤٨ صفحة ٥٤ فصلا.

٤ - الشفاق ٦٢٢ صفحة ٤٩ فصلا

ويصبح الحاصل كالتالي أربعة أجزاء ٢٣٦٢ صفحة ١٦٥ فصلا إن اتساع مساحة التعبير في المدارس يكاد يسير بشكل متواتر أو قريب من التواتر. تبدأ الساحة بصفحات محددة، ثم تزداد أكثر في الجزء الثاني، ثم تتجاوز في الجزئين الثالث والرابع. وكأنه كلما فتحت أبواب التاريخ المغلقة، ازداد النص تعبيرا ونشوقا أكثر نحو الحرية أي أن التاريخي عندما يتراجع كقواقع أمام الكتابة، يستدعي مجالات أخرى للتخيل الروائي، لكي يساهم في كشف ما توقف التاريخ عند حاشيته. فالتاريخ، من حيث مكوناته العلمية (الجامعة) عاجز عن استحضار المصائر الداخلية للشخصيات التي صنعتها إخفاقات التراجيديا في بلاد الشام وفي غيرها، والتي تصنع باستمرار - بشكل يتواءم بانتظام - تراجيديات الأجيال المتعاقبة، إذ تدفع ثمن أخطاء السابقين تنجز بدورها خطيئتها التي تأكلها وتختصر تربة الموت لأجيال أخرى، هكذا بدون أن تستطيع تقديم بدائل صحيحة. وكلما كان البديل ينشأ أخطاءه به مختلف وسائل الإحباط والاضيق والهزيمة. فالنص محكوم بتفاصيل هذه التراجيديا التي تتوالى بجنون كالحلالي السطونية، داخل للتاريخ وداخل المدارس التي تخرج الكتابات من الانضباطات الوهمية للتاريخ فالفنصوص، عندما يتحدثون عن هزائمهم يفعلون ذلك خارج الرقابات التي تجعل من التاريخ مادة مسخرة للمهمين والمسيطر والحاكم. ينجزون متخيلهم ويسترجعون حقهم في الحديث خارج الخطابات الرسمية، أي حقهم في الحرية التي تتجاوز ما يصمت عنه التاريخ عادة، لأن العلاقات المغلفة للنص الأدبي، بوسائل الإلهام لا تسير دائما وفق شرطية/ شرطيات مسبقة، لكن تنشأ عادة من فعل الكتابة ذاته. بحيث تصبح البؤر المظلمة تحت إضاءات الأدب الكاشفة بإدماها (٢٦).

لقد كانت شهرزاد (٢٧) في الإمدادات الرمزية للحكاية ولعمليات القص، الوجه الرسمي للتاريخ، أي أنها أعادت رواية ما كان شهرزاد يريد سماعه، فكثرت تاريخا (٢٨) عن تاريخ منسج بحسب معطيات مسبقة وضمن ثنائية الحاكم والمحكوم. قالت ما كان يريد الحاكم سماعه، بينما نديزاد، أختها الصامدة طوال القصة ظلت تبث عن تاريخ آخر. تاريخ يعكس حرية/ حرياته التعبيرية. في القول والفعل خارج الأنماط الجاهزة والمنجزة والمنتجة فنديزاد ضمن الدلالة الرمزية نفسها هي هذا التاريخ المخفي وغير المنجز، وغير المنتهي كتعبير إنساني أي الحرية والكسامة لتخيل ممكن يقبل حقيقته الإبداعية وتمايه بصعوبة، ولكنه يقول ولا يدعي التعقيم، ولهذا قمعت نديزاد داخل فضاء النص السواس، بحيث لم تتح لها إلا لحظات محدودة للقول بينما قالت شهرزاد ما يناهض التخيل بوصفه مساحة

للحرية. فبقيت حية بعد أن أنجزت تاريخها الذي ليس لها، بل هو تاريخ شهريار، وإلا كيف يمكن تفسير إصرارها على حكي كل الخيانات الزوجية هي التي جاءت لتنشئ حكاية أخرى على أنقاض هذه الحكاية؟ لقد أجابت شهريار عن شيء فيه ولم تخفرك. كتبت تاريخاً/ متخيلاً مهابداً غير التخلي الذي كان يمكن أن تبوح به وبجرّوحه.

من هنا قد تبدو غريبة هذه الآثار، ولكن دينازار وشهرزاد هما دلتان رمزيّتان في سياق دراسة موضوعين التاريخ والتخيّل فالدانان هي نصّ دينازار الذي تنشئ داخل القساوة واليأس أحياناً تاريخاً/ متخيلاً الذي لا يثنائي دائماً من الكتب الرجعية ولكن كذلك من الأعماق الذاتية، وخبرة الهزائم التي تضيئ داخلها شطلة البحث عن تاريخ آخر، يتجاوز المعطى الأنّي. فالنصّ الواسع (المدارات) الذي أنجزه الكاتب على مدار سبع سنوات، وبإبرية أجزاء، وضمن مساحة قاربت ٢٤٠ صفحة لا يخرج عن هذه اللحمة التي تبحث في عمق تاريخها عن عنصر / عناصر لتفسير حاضرها وتجاوزها، على الرغم من أن هذا التاريخ المريض والذي تحول إلى نظام للتفكير والممارسة لا ينتج في نهاية المطاف إلا صناعته، وحتى عندما تريد هذه الأخيرة الخروج من دائرته تجد نفسها داخل كمشاته ولا شيء يفتح فيه فصوصاً للامل، ولإرضاء مخالفة، إلا المخيلة التي تعطي للمدارات حرية فصوصي للامسة ما قبل التاريخ، بده الخليفة (صرع قابيل وهابيل) والتاريخ ذاته، لتنتج منها جميعاً تاريخاً آخر، هو متخيّلها أي حريتها.

٥ - ضخامة المتن الإحالي :

نستعمل هذا المفهوم الهامد قليلاً من الدراسات لإسقاطه على الرواية المتن الإحالي Le Corpus، لا نقصد به النصوص الخفية، داخل المدارات التي هي بمثابة مصادره الأساسية ضمن علاقة إيجابية بالتاريخ، أي علاقة لا تكفي بالنقل والتقليد يمكننا أن نجد ٢١١ مرجعاً^(٣٣) تتعلق بالفكرات، والشهادات، والحركات الجماهيرية والشووات تاريخ المتن، بلاد الشام، فلسطين، الصراعات الدولية على المنطقة، كتب عن الحركات السياسية ونشوء الأحزاب في سوريا من الإخوان المسلمين إلى الماركسيين، مذكرات القادة والسياسيين المصادر الاقتصادية في العلاقة بالأرض والأسامال الأجنبي ودروره في المنطقة والنظ والتكشافة إضافة إلى المصادر الأدبية للمنطقة بالسحر والتقليد الشعبية، والمعتقدات والأغاني والطقوس، والحركات الأدبية والسينما والنقد والفنون الأخرى، فضلاً عن كل ما يتصل بالأسواق والأماكن العامة في بلاد الشام والتي لها حضور كبير في النص.

كل هذه النصوص الإحالية وغيرها، والكثيرة جداً تشكل البنية التحتية والد corpus الفعلي للنص، على الأقل من حيث الاستفادة الأولية، التي من خلالها نشأت المدارات المركزية ولكنها في كل الأحوال تظل مادة خاماً للكتابة الإبداعية فلعسة الكاتب تعطي للنص مداه الذي لا يتوقف عند عتبات التاريخي، ويبعد عن النص «الانفلاق وشبح الآلية»^(٣٤) لكنها «اللمسة» في الوقت نفسه، التي تركز على أكثر اللحظات حساسية، والتي تقدم بعض إحياءاتها التفسيرية للحاضر الذي يتجدد بعض أسئلته المركزية من ذلك الماضي، والرواية لا تبر

شيتاً، بل تستعرض على أفواه الشخصوس، وفي الاستعراض تعلن عن مخفياتها وبالتالي عن حريتها وعن مكونات مخيلتها.

٦ - العنوان / الجعد الدلالي :

لكن هذا النص الضخم في بنيته وتاريخه الذي يستدعي أو الذي ينشئ من خلال علاقته الدلالية، يؤسس لعلاقة أخرى أكثر تعقيداً مع الكلمات التي لا تنقص عن دواخلها إلا بمزيد من المسألة ومحاولة الفهم ودفع التخلي إلى أبعاد مفتحة تتجاوز ما هو مباشر وما هو سطحي، أي إخراج ما يخفي وراء الكلمة التي تتحول إلى علامة / Signe مشحونة بما يمكن أن يقرأ من داخلها.

عنوان هذا النص، نصّ المدارات يعني، بالضرورة لبنية الاختراق التي اثرائها، ويقدم لقارئ بعض مفاتيح الكشف فالتعنوان كما يعرف القاري المخصص، ليس كلمة تنشأ في الهواء وترمي هكذا، إنه كما يقول رولان بارت Roland Barthes الوسيلة الأولى لإشارة شبيهة القراءة وتخفي تحت كلماته المباشرة طبقات متعددة من المعاني والدلالات التي تحتاج حتماً إلى قراءة أخرى غير القراءة المباشرة، فالبعد الاختزالي داخل الكلمات إنزله وظيفته الخفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعاً وإغناء «بروتوكولها» الذي يتجاوز الحدود المباشرة ويشيد سيميائيته الخاصة وإمكاناته التأويلية.

نحن أمام نص يستهدف منذ البداية الشمولية واتساع الفضاء بمعنى أنه يعيد بحث اللحصي الذي يشمل كل مجالات الحياة اليومية وما يترتب عليها، من دواخلها الأثربولوجية من قصص، وتقاليد وعادات أنشأها هذا الغنى الحيائي، كل ذلك يتحول إلى بنية مفتوحة داخل النص والتي تنضيدات مترابطة يجب كشفها وفصلها ثم محاولة فهمها.

تحت العنوان الكبير للمدارات نقراً: الأشربة، بنات نعش، التيجان، الشقائق، والتي تنضوي جميعاً تحت العنوان المركزي المتكرر في رأس كل جزء: مدارات الشرق، فلنتبين:

أ- الأشربة:

القراءة المباشرة للكلمة تحيل إلى سفن صغيرة تسيرها الرياح وهي تحت رجعتها، وتوجه أينما كانت وجهه الرياح، وهذا بدوره يحيل إلى ما هو مركزي: أي البحر، وإلى حركته الدائمة، وإلى الرحلة الطويلة التي لا يمكن الاتمان لها مطلقاً: إن ترقق الأشربة (وهي في صيغة الجمع، ويمكن أن يشكل ذلك مدخلاً آخر لمعناها النهائية. نهاية الرحلة داخل البحر، أي داخل اللايقين والجهول والمقاومة، كذلك "إنها ترسل نسمتها في الفصوص والأكواخ والخيال، بين البصر والنهر، من الرمل الرطب دوماً إلى الرمل الجاف دوماً. ومن عتة أو ضياء ترسل أشربتها، تخر بهم، فذاك يعيشهم وتلك حكايتها"^(٣٥).

هذه الدلالات مجتمعة، والتي تتراص داخل لفظة «الأشربة». الرحلة. المخاطر. الجهول. المقاومة، هي دلالات مركزية مرتبطة بزمينة النص البعيدة جداً، والتي تتغلل من زمننا الحاضر الذي يعيش بدوره إلى زمن آخر امتداداً وأكثر توغلاً في اللاشايخ، ولو كإشارات فقط أي زمن الخليفة الأول، زمن بده رحلة الحياة، الرحلة التي لم تكن

دائماً موقفة، فقد بدأت بالقتل والدم، أي بقتل هابيل لأخيه قابيل، فتحول الزمن المانع للحياة إلى زمن يقضي هذه الحياة ولغيرها. والزمن الذي ينشئه الطبيعة بكل جمالياتها والوانها، هو نفسه الذي يعري جبالاً كجبل قاسيون من كل خضرة، ومن كل حياة. الناس: يقاسون يقالون، يبنون حيوات جديدة وعديدة، ثم فجأة ينسون كل شيء ويتحولون إلى طغاة صفراء بلبنتهازياتهم وتلوناتهم، ليقتضوا على الحياة ذاتها فتقتلهم حساباتهم الصغيرة. جاء التركي وخرج، ثم الإنجليز، واضطر إلى الخروج، ثم الفرنسي الذي استغل البلاد ومنفاه، ثم خرج، ثم صاحب الأرض الأول... لكن الاستعمار قبل أن يخرج، ترك وراءه في المخيلة الجمعية، في وعيها ولا وعيها، نظاماً تفكيرياً قاصراً ومحدوداً. ولهذا عندما عادت الأمور إلى صاحب الأرض تحرك شريطاً - داخل هذه المنظومة من الأفكار القائمة لكل مختلج أو إبداعية وأصعب في النظام المتوارث موروثه وهزائمه أو ما يسميه الباحث محمد أركون حضارة الرمل (القمص) *Civilisation du Desert*. أي تصحير كل شيء. إنها حضارة (٢) أو ممارسة تستحق كل شيء من حيث تظن أنها تبنيه على أسس صحيحة وأصيلية، وتقضي النور وتنثني مكانه ظلامها الخاص. فالرحلة تولد الرحلة كلما انتهت، صارت في حاجة إلى أشعة أخرى لاكتشاف الطرقات والمعابر التي تتفتح في وجهها بشكل مفاجئ. فاستعمال الجمع "الجمع أشعة" يجد بعض تاريبه في هذه الصيغة المتوالدة عن الإخفاق ثم العودة والقائمة وعدم التسليم في الأمر، ومواصلة الرحلة القاسية.

ب - نباتات نعش :

هي عكس ما هو سائي ومترجح وأرضي. إنها ما هو سماوي، وسام وعال، ما هو متجمع، وإشعاعي ومتكاثف. وكل هذه المعاني الأولية لـ «نبات نعش» لا تبعد عن المعنى الظاهر للكلمتين: فنبات نعش عبارة عن تجمع من النجوم الصغيرة والكبرى (constellation معجورة للقطب الشمالي، والمعنى الدلالي يقود إلى إستخراج تصورين ظاهريين

١ - التجمع والتعدد والفراس لتكوين سياق ما

٢ - الإضاءة والنور ثم الانطفاء بعد زمن معين.

وهذا المعنى الدلالي المباشر، هو نفسه الذي يصيب مختلف شخصيات المذرات التي تصنع شرايع الرواية وتبنيه. فالأفراد المعزولون، لا يغيرون شيئاً في مسارات التاريخ وإن تركوا عليه بعض ملامسهم. كلما تشقق صفهم، انثروا وانطلقوا. وهذا الجزء الثاني، عندما يصل إلى نهايته يكشف عن بعض أسرار دلالة العنوان «يرنو إلى قاسيون، ثم يرخي عينيه أبعد، فأقل، وإذا بنبات نعش ما زالت تبكي أخاها الذي قتل منذ الأزل، وراعه بعد قليل ألا يكون بكأوها كما ألف وهو طفل، كأنها هو بكاء لأخوة عديدين، وكأنها هو بكاء موشك على أن ينقطع ويطول إلى الأبد، أو أنه ليس حزناً فقط بل بشارة أيضاً. وكان الفضاء الموشى بالنجوم ورسوم العصران ينادي الأفعى اللوحيعة كي تندغم بالبعيد والمجهول» (٢٦). «ويعد الكاتب إلى نبات نعش من خلال الأغنية التي يغنيها (هزاع) في الجزء الثالث من المذرات «سريت بابل ووجهي نبات نعش» (٢٧)»

وهذه العودة إلى نفس "الكلمة" من جزء إلى جزء يفتحها على آفاق ثابولية أخرى ويغنيها أكثر فأكثر. لأنها تتلون من جديد بمحتوى النص، ويمكن دفع التأويل إلى أقصاه، وليس هذا مؤدبي هذه الدراسة ولا غرضها المركزي.

جـ- التيجان :

تتكشف دلالة عنوان هذا الجزء الثالث من خلال هذا النص، ومن خلال إوصاحات عدي البسملة الذي لا تخلو لوحة من لوحاته من التيجان «وأخذت الرعدة تجتاحه خوف أن يضي الزمن كذلك، ويظل قاسيون عارياً، فيما تيجان عدي البسملة تتقاذف تيجان المدينة، وتيجان المدينة - أو سوريا - أو بلاد العرب جميعاً تتقاذف تيجان عدي (...) إن الزمن الذي لا بد أن يقضي قبل أن يتخلص قاسيون من عراته سوف يكون عسيراً، حتى لو لم يطل، وإن التيجان التي رسم أو لم يرسم عدي البسملة، والتي كتب، هو أو سواء، أو لم يكتب، لا بد أن تتنوّض أولاً، فلا يبقى في بلاد الشام ولا في بلاد العرب ولا في الشرق كله شيء من هذا العهد» (٢٨). «وتنقلت رسم هشام بين حسن المشوجة وحسن الحبيسة، وفكر في أن عدي أو عينا لها لوحة ثالثة توحد اللوحيتين تأسر حسن وتطلقها، وتوجهها على كل حال بذلك التاج، لكن أفضل. وهصما مما شغله على لوحة استأجر بها تاج آخر آمن في التاج فإذا به يلف معاملة شدي وشفتي رضيع وشارب رجل وخيزرنته ونفسياً منتصباً ومدق الهاون...» (٢٩).

كلمة تيجان يمكن تأويلها من خلال إيماءاتها المختلفة بشكل متعدد. ولكن الرواية وهذه النصوص المتناقة من داخلها، تضع التأويل في حدود القصيدة، قصيدة الكاتب المنصورة في حدود لوحات عدي البسملة التي لا تخلو واحدة منها، من تاج، ما يغني الكلمة بظلال رمزية تتجاوز التاج كما نعرفه في المعنى المباشر، ليصبح دلالة على ما يعطي للإنسان قيمته ونبله وشرفه. فالتاج ليس دائماً نخباً مرصعاً بالياقوت ومختلف الأحجار الكريمة، قد يتحول إلى شيء بسيط، قد يتحول إلى لون ذي دلالات عميقة

«كان هشام قد تناول لوحة جديدة وطلق يدقق فيها، وفيما تلا، بين ما يتدب به ذاكرته، أو توضح به مخيلته، وبين ما اختار عدي من الأسماء، وما ترك بلا اسم، وتدقق الغلف قائمة لسرير نحاسي بتاج مضلع ومرفوش بإيها، تاج كبر من ساريات مكسرة لأعلام شتى، قدر هشام أنها للدولة الرزية أو العلوية، بعد أن رأى العلم السوري في اللوحة التالية يتوج قاسيون. وإثر هذه اللوحة طلع تاج لوجه امرأة اليف أيضاً، لكنه مترج، تسوره كف تصفق ويتوسطه دف وأصبع تبغصه في مركزه، ثم أيضاً فاجأت اللوحة التالية بالوان صابرة أجمل لها هشام، ولم يبتين إلا أوجاجاً تكسر بنصف وتحتها كتب عدي مرارا تاجي، تاجي، تاجي، ثم تولت لوحات صغيرة من خطوط بلابيض والأسود لرجل تتوجه زوبعة من عمامة بهيئة تاج يرصع خط منظم، يكرر الشوادة ذرا، وتحت كتب عدي بالخط الكوفي أمي. ثم لوحة مثيلة تعام، سوى أن عدي كتب تحتها: الشيخ زين، ثم وجه سليم أفندي البسملة مشوهاً، وقد أزهى هشام لأنه اكتشف صاحب الوجه،

وفوقه تاج هائل وبألغ التشويه^(٢٠)، والنص لا ينتهي عند هذا الحد بل يستمر في رسم تشكيلات مختلفة للتيجان موازية تماماً للتاريخ الذي تنشئه الرواية وتكون التيجان واختلافاتها، يعكس بشكل واضح، كل اللحظات التاريخية التي يتحول فيها التاج على بساطته إلى تكريم لصاحبه، كما يتحول إلى شكل من أشكال السخرية والتشوه، مثلما هو الحال مع سليم أفندي البسمة، وموسوليني وستالين، والتيجان بهذا المعنى تصبح مرادفاً للتاريخ الذي لا يتوقف عند مظهر واحد من مظاهر المتعددة والمتناقضة بكل إيجابياته وتشوّهاته.

د - الشفاقون :

عنوان رومانتيكي آخر يحيل إلى الطبيعة التي تشكل بنية جوهرية في هذا النص، وتمتلك وظيفة تتجاوز وظيفتها المباشرة والاعتيادية، فقايسون الذي يتكرر بنباتات وتحول في النصوص الأربعة، يتجاوز حدود معناه المباشر، كونه جبلاً عالياً، تحاول المجهودات المتعاقبة، أن تجعل منه جبلاً أخضر ليصبح هذه القوة الراسخة التي لا تموت تتعاقب الأجيال، تتعاقب، تظلم ثم تندثر بينما يظل هو باقياً يتحول بهدوء، وصمت ولكنه يتحول، فالشفاقون هي الوجه الآخر للربيع الذي تأخر كثيراً في المجيء. هذا الربيع الذي لا يكاد يحل حتى تأتي به قوياً وتلغيه في مكانه شتاء قاسياً. لكن الربيع يبرعم هذه المرة لتولد عنه شفاقون ونورات - مكان الربيع الذي تأخر هذه السنة بدأ يسفر في الراعم الجبل بها الاخصان في كل مكان. كانت البراعم تتلجج فجأة : بيضاء أو بنفسجية أو زهرية أو صفراء، تصمغ النسمات التي يرسلها قاسيون حيرى بين السدف والبرد، وكان عدي يقشع كل صباح وينهض تعانقاًن الأشجار التي اكتشف بعد سنتين أنها تملأ الشويكة وتحف به أينما خيط في الشام^(٢١) .

نصل من هذه القراءة البسيطة لعناوين الأجزاء الأربعة المكونة للنص إلى عنوان شامل تشارك فيه وظائف متعددة، فإذا كانت دلالة الأشربة قد ارتبطت بالبصر، وارتبطت بنات نعش بآلسماء والتماص، وارتبطت التيجان والشفاقون بكل ما هو أرضي وجمالي نجد أنفسنا في نهاية المطاف أمام «الثالث المنتهى» بحر + سماء + أرض، حيث تصنع داخله كل الأقدار والمصائر، ويمارس البشر أشواقهم وأحلامهم وتواريهم وهذا يقود النص بحثاً إلى محانة المصممة، لكنها ملحمية لا دور فيها إلا للبشر - هم وحدهم سادة سعادتهم، وسادة خيبتهم وانكساراتهم ملحمية تستدعي عقلاً ينشأ داخل الخيالات، ويمتليز أيضاً هي في النهاية لمجا للخيبة والانكسارات المتتالية والندارات تندثر كمالها من هذه الدوائر المتناقضة وضمن شروط زمانية ومكانية حساسة جداً ودينامية لا تتوقف مطلقاً عن الحركة حتى ولو أعادت إنتاج بعض الهزائم.

عنوان النص / عناوين - يفتح الدلالة على وسعها ويبيدها عن الانغلاق بل يدفع القاري إلى اختبار أسلته واختبار تأويلاته من عمق النص ذاته ومن خلال التفاصيل والوقائع والتاريخ التخيل الذي ينجزه بصبر وإثابة . من هنا فالعنوان لا يلامس تاريخاً فقط بل يلامس ضرورة ، لا من خلال الخطابات المجردة والمفتخرة بكلمات الوهمي، ولكن من خلال مساملة ما لم يقله هذا الخطاب دائماً أو قدمه من خلال

رمزية تستدعي تأويلاً واشتغالاتاً هادئة على نص الخطاب والتاريخ بمعنى آخر البحث داخل صمت نديزاد أو داخل كلماتها القليلة.

إن المراتب وانطلاقاً من هذا المنطق تقترض على قارئها مدخلا آخر للتواصل، وبيروتوكلاً قرائياً لا يعتمد فقط ظاهر النص، وظاهر التاريخ ولكن يتجاوز به باتجاه البحث عن الدلالة العميقة لا تقولها الكلمات مباشرة وخلف مشاركة رمزية بين النص الذي لا يقول كل شيء، والقاري الذي يبحث عن كل شيء داخل مساحات البياض والظل، والرواية بهذا الغنى تقف بل تترفع بوابه التخيل على آخرها . بوابه الحرية والتأويل الإيجابي ففضامة المشروع يثي بها العنوان الواسع ذاته قبل أن تضي بها ضخامة النصوص، وإذا كان للتاريخ مساره العقلاني والوقائعي، فللرواية قدرها الخاص ونظامها في اختصار التفاصيل وإعادة توليفها مع بنيتها ويمكنها أن تمر قرنًا بكاملة في جملة ، وأن تجعلنا نتوقف وعلى مدى صفحات متعددة أمام حالة إنسانية فردية، لم يهتم بها التاريخ على الإطلاق، بل لا تشكل أي انشغال من انشغالاته الضخمة ولا تدخل مطلقاً ضمن دائرة من دوائر اهتمامه.

٧ - الوضعية البدئية للمدوات :

النص منذ مجلته الأولى وفقرته الأولى، وصفاته الأولى يستهدف الشمولية كإرضية لمشروع الكتابة. شمولية التفاصيل التي تقولها الحكاية، والآنثروبولوجيا والتخيل ، أكثر مما يقولها التاريخ وحده. ويتم بثه هذا الشمولية عبر النص كاملاً ، من خلال مختلف أجزائه الأربعة التي تجعل من التاريخي ذاته صيرورة مترابطة / متشككة لا تنتج في اللحظة ولكنها ثمرة تحول سابق وكبير. وهذه الصيرورة ذاتها عندما تتقاطع مع التخيل الروائي، تلبس صيرورة الحكاية والقص، متخلصة من قسامة الوقائعية والحرفية. فالنص إذا كان يحاول أن يحدد زمنه الذي يدور في داخله منذ لحظة الأولى، لحظة خروج الأتراك فهو لا يتوقف مطلقاً عند هذا الزمن المحدد والملموس . بل يتجاوز لفتح التخيل على أجواء تقع في باطن هذا التاريخ وتتجاوزوه فهو مادمه التجنبة غير المرئية s soubassements ليتحدث عن منطقة هي أصلاً منطقة التقلبات الصغرى والصراعات الدولية وتداخل المصائر الفردية والجماعية، فهي منضأ أغلب الديانات والكيانات الحضارية المختلفة، وحتى الصراعات البشرية الأولى عندما كانت الخليفة تبحث عن طريقها وعن شرطها الانساني الذي تحول بسرعة إلى شرط لا إنساني أي منذ تلك اللحظة التي هشم فيها قابيل رأس أخيه هابيل «بين يدي قاسيون» ، انقلاص الحقل الذي قبل أن قابيل قد قتل فع هابيل... من واحدة من وكلمات الجبل المصابير العادي لتعمل الحجر الذي هشم به الشقيق رأس شقيقه . ود الدم الذي يهشم من وهن من الجبل من أقصاه إلى أقصاه تلاقى شمسها على وهن من الجبل إلى الشمام من من هذه الشروق إلى أي مغيب شامسة للدنيا التي ما فتئت تنزع إلى إليها يملؤها الصوت للمؤمن أو الكافر الزارع أو المتاجر ، العابر أو المرتحل أو المقيم، المخرب أو للمعمّر للسعيد أو الحاور للعاشق أو النائح، والزمن يحفر بصمته ويعضي على اليوم، أو أمس رحيل من خلفها خرابية

(...) مثل من سبق رجل الأثرak إذن^(٢٢).

حركة الزمن الثقيلة تبدو واضحة من خلال هذا النص المقطع فالزمن ينسحب بصعوبة مقفلاً بالأصداء والانصتارات والهزائم والصراخات، وكله سابق لزمن الرواية، والذي يشكل بنيته التحتية التي تفتح النص على الماضي البعيد، مثلاً تقرقه في تفاصيل الحاضر المغيث. فاللحظة البدئية للمدارات هي لحظة زمنية تابعة لزمن التاريخ في أفقه البعيد والمتواتر ويخلطه مقصداً بمجالات الانثروبولوجيا البشرية. فاللحظة التحتية التي لا يقولها النص هي لحظة مهمة تجعل من التاريخ متكاملاً لهو أجسامها وأسرارها لتبدأ في التأسيس لشعرية هذا النص الذي لا يتوقف عند حدود التاريخي/ ويتجاوزها باتجاه المخبلة التي تعطي لهذا التاريخ الصارم، لسة فردية/ إبداعية تترك التاريخ بكل خطاباته، كلما كانت الضرورة داعية إلى ذلك والنص بهذا ينشأ وينهض بقوة على الشريطة المسبقة التي تجعل من اتساع أفق الكتابة ومادة القص جزءاً حيويًا من هيكليتها، يستطيع من خلال عملية جدد معقدة امتصاص التاريخي وحتى للمادة الأنثروبولوجية العلمية، وتحولها إلى شعرية لا يلصر النص إلا من خلال إدراك كيفية/ كيفيات اختفائها، والأدوات التي يستند عليها النص لسماكة التاريخ وتحريك سياجها للاتسارخ أي باتجاه مادة أدبية لا إحالة لها إلا نصها الذي تتحرك داخله.

وإن لهذا اللحظة البدئية *lelatritual* قيمة، ليست رمزية فقط، بل قيمة مرتبطة بنظام القص الواسع الذي لا يتوقف عند اللطيمات الموضوعية للتاريخ كما يوحى النص قليلاً بذلك، بل يتعداها إلى ما يضمن للنص أدبيته واتساع فضاء كتابته

عناصر الاختراق:

للمدارات وسائطها وعناصرها في سرقة بهاء التاريخ وسطوته وتعويضها بسطوة أخرى هي سحر الكتابة والتخييل الروائي والحكاية. ما هي هذه الوسائط؟ كيف يتجلى للتخييل ضمن بنية الكسر هذه؟ هل التخييل مستقل عن التاريخ أم متأت من تكملة وشقوفه وإعادة هيكلته وإنشاءاته داخل أنساق غير تاريخية على الإطلاق بالعلمي أو الوثائقي.

من خلال مجموعة الوسائط التي عرضنا بعضها لتحول المدارات إلى «صنعة» تعيد فيها الأشياء تكوينها وتداخلها خالقة مساحات أخرى للقول، لا يخلقها التاريخ من حيث هو كلام منته، مقنن وموزون ومصبوب، والمخيلة من حيث هي انفتاح مناقض للانغلاق والانتهاز. تتبنى المدارات على مجموعة من الوسائط التفكيرية التي توهم أصلاً بالتاريخ وهي مغايرة له من حيث الجوهر، ومن حيث إنها تطمح باتجاه خلق عالمها وتاريخها الخاص الذي يصطدم بالتاريخ كوثيقة ويشكل بنية بديلة، والبنية هنا مأخوذة بمعنى «فوكوي»^(٢٣) فهي مجموعة منظمة ومشكلة لظواهر متماسكة، مرتبطة الواحدة بالأخرى في فراستها وفي تواصلاتها، وتكشف عناصرها للمجموعة عن هوية المجموع،

لتصبح نظاماً نعرف من خلاله حركة خاصة تحافظ على حياة الجموع فالبنية ليست طريقة حديثة، لكنها وعي متيقظ ومنشغل بالمعرفة الحديثة^(٢٤).

الهوامش

- ١- T. Todorov. *Littérature et signification* seul Paris 1967. p. = 63.
- ٢- فريد الزاهي. الحكاية والتخييل. أفريقيا الشرق دار البيضاء. ١٩٩١. ص = ٢٦
- ٣- صادق جلال العظم بمعنى التحريم. دار نجيب الريحان للنشر ١٩٩٢
- ٤- فريد الزاهي. الحكاية والتخييل. ص = ٦
- ٥- T. Todorov. *Littérature et Signi Filation*. Larousse 1967. p. = 63.
- ٦- جورج لوكاتش. الرواية التاريخية. ترجمة صالح جواد الكاظم ووزارة الثقافة والاعون بغداد ١٩٧٨. ص = ١٥.
- ٧- محمد غنيمي حلال الرومانتيكية. دار الثقافة. بيروت ١٩٧٢. ص = ٢١٤
- ٨- معروف أرناؤوط سيد فريش، صدرت سنة ١٩٢٩ في ثلاثة أجزاء هي الجزء الأول: سخيخ الجزء الثاني: أمرو القيس وتينوروا، الجزء الثالث: روايات تاري قار
- ٩- Tahar Djaout. *L'invention du Desert*. Seul Paris 1987.
- ١٠- مراد بوبوسون. ابن تومرت أم رامبو (ترجمة حميد عبد القادر). الخبر، عدد ١٩٩٢. ص = ١٤
- ١١- رشيد بوجردة معركة الرافق المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر - ١٩٨٩
- ١٢- الصبيح السبايح معركة الرافق. فصل التوثيق مجلة الساملة عدد خاص بالرواية الجزائرية الجزائر / ربيع ١٩٩١ ص = ٢٤
- ١٣- الهادي شعوم عين الغرس
- ١٤- عين الغرس ص = ٨
- ١٥- فريد الزاهي. الحكاية والتخييل. ص = ٢٦
- ١٦- صدرت عن دار الحوار، سوريا، الجزء الأول والثاني عام ١٩٩٤، والثالث والرابع عام ١٩٩٤
- ١٧- محسن يوسف. نحو ملحمة روائية عربية دراسة في مدارات الشرق. دار الحوار اللائقية ١٩٩١ ص = ١٩
- ١٨- تستعمل لفظة «المدارات» للدلالة على الأجزاء الأربعة الصادرة حتى الآن من الرواية (١) الأشعة (٢) نباتات معش (٣) التجبال (٤) الشقائق هذا الاستعمال سيكرر طوال هذا الجزء الأخير من الدراسة
- ١٩- Henn Meschonnic, pour la poetique, p. = 22
- ٢٠- Mounce bianchet, de Kafka a Kafka gallimard 1981 p=45.
- ٢١- Mouroute Blanchot de Kafka p=6.
- ٢٢- نص الف ليلة وليلة
- ٢٣- ذكرها ميل سليمان في مقالة له ذكرها معصلة محمد عادل عرب / المعلقة الفنية للتاريخ دراسة في (مدارات الشرق) دار الحوار دمشق ١٩٩٤. ص = ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣
- ٢٤- Introduction aux methodes critiques pour l'analyse litteraire. Bordas Paris 1990 p=170.
- ٢٥- المدارات / الأشعة ص = ٤٨٤
- ٢٦- المدارات / نبات معش ص = ٥٧٩
- ٢٧- المدارات / التجبال ص = ٢٢
- ٢٨- المدارات / التجبال ص = ١٧١، ١٧٨
- ٢٩- المدارات / التجبال ص = ١٧٣
- ٣٠- المدارات / التجبال ص = ١٧١
- ٣١- المدارات / الشقائق ص = ٢٤٥
- ٣٢- المدارات / الأشعة ص = ٧
- ٣٣- ميشال موكو
- ٣٤- Anglee K. Manetti, Michel Foucault, Librairie generale / Fransaese 1985 p=103.

أبزون الفارسي الذي تعمن الهوية والأهمية

محمد المحمـد روقي*

والديار، لاسامه بن منقذ «معجم المؤلفين»، دون أن يذكر اسم مؤلفه ولعله لرضا كحالة، وهو في ترجمته ينقل عن الصفدي دون أن يتصل مباشرة بالمصدر الذي نقل عنه الصفدي، وهو «دمية القصر»، ويقتصر البطاشي على ذكر اثنين وثلاثين (٢٢) بيتاً، مسقطاً أربعة (٤) أبيات وردت عند الصفدي دون أن يبيد سبب ذلك الاعراض، وهو على الجانب الآخر يذكر ثلاثة (٣) أبيات لم ترد لدى الصفدي والباخري. أما الدراسات الحديثة فأهمها ما كتبه هلال ناجي تحت عنوان «أبزون العُماني»^(٤) قدم فيها تحقيقات تاريخية هامة، وملاحظات فنية على شعر أبزون، سوف نناقشها في مواضعها، كما اهتم بجمع شعر أبزون من خلال ما تناثر في المصادر الأدبية، وكذلك من خلال مخطوطي «لمع الملح للحضري» و«حداائق الأنوار»^(٥)، وقد أسمى مجموعته هذا «الصباية» من ديوان أبزون العُماني، أما شوقي ضيف في كتابه «تاريخ الأدب العربي»^(٦) فقد قدم إشارة عابرة إلى أبي علي أبزون المجوسي، وأحال إلى ترجمته في «دمية القصر».

إن تلك المصادر في مجملها لا تقدم لنا صورة كاملة أو شبه كاملة عن الشاعر وظروفه الحياتية، وهذا الغموض المحيط بالشاعر في بعض أسياحه يرتبط بغموض تاريخ بني بويه بشكل عام، الذين عاش صاحبنا في كنفهم ذلك الغموض الذي دفع سستانى لين بول LANE POOLE في كتابه الدول الإسلامية إلى القول: «... في تاريخ بني بويه الكثير من الأمور التي لا تزال في ظلام الجهالة من ذلك أن بعض أفراد هذه الأسرة حكموا بصورة مشتركة ويضعهم أفراد بالحكم». «^(٧) وقد نغز نفوذ بني بويه في الدول الإسلامية بشكل كبير، وقد تمكن الأخوة الثلاثة الخارجون من أرض فارس وهم عماد الدولة (٩٢٢م) وركن الدولة (٩٢٣م) ومعز الدولة (٩٣١م) من إعلان استقلالهم عن الخليفة العباسي سنة ٢٢٧هـ / ٩٣٣م، مما دفع الخليفة المستكفي بإيالة إلى تكريمهم والصوغ لسيطرتهم حتى عظمت شوكتهم، وأصبح الخلفاء العباسيون آلة بين أيديهم، ويهتبر عضد الدولة (٢٧٢هـ / ٩٨٢م) أعظم حكام هذه الأسرة، «فقد أنشأ العديد من المباني الطوعية والدينية، وزدهرت الزراعة وأساليبها في عهده»^(٨).

وقد امتد سلطان بني بويه على عهد عضد الدولة من بحر الحزر إلى كرمان وُعُمان. وينتمي أبزون إلى رجال السياسة المرابطين

ليس الغموض وحده ما يدفعنا لتقديم الشاعر أبي علي أبزون مهرد الكلائي المجوسي العُماني (ت ٤٣٠هـ / ١٠٣٦م)، ذلك الغموض المتصل بأعجية اسمه وعرابية ديانته مقارنةً بالوسط العربي الإسلامي في (عُمان)، ولكننا نجد خلف هذا الغموض الخارجي غموضاً آخر شفافاً، يتصل ببعضه بهوية الشاعر ومقامه في (عُمان)، مما يكشف لنا عن لحظة تاريخية متفردة من لحظات التاريخ العُماني تناسبتها لنا الذكر المؤرخة ربما لقساوتها، ويعود بعض ذلك الغموض إلى الميزة الفنية التي يجلفها شجاج أبزون بين شعراء عصره ولاسيما أولئك الشعراء المنتمين إلى أصول غير عربية، من هنا يمكننا تقديم (أبزون العُماني) عبر محورين، يتصل الأول بالهوية فيما يتصل الآخر بالأهمية.

١ - الهوية : فارسي تعمن.

أخبار أبزون في المصادر الأدبية أخبار غير مستفيضة ولعل أوسعها وأقدمها حديث الباخري عنه في كتابه «دمية القصر»^(١)، حيث افرد له ترجمة تحت عنوان «الكلائي العُماني» أثبت له فيها اثنين وخمسين (٥٢) بيتاً، وأشار إلى إعجابه بشعره بقوله «وكنتم أسمع له بالقرعة بعد القرعة، فافتقر إلى أخوانها ويلتهب حرصي إلى إثباتها...» والباخري بما قدمه من شعر لايزون يعتبر من أهم مصادر شعره على الإطلاق، أما من الناحية التاريخية فلم يقدم الباخري معلومات وافية عن الشخصية غير اشارته إلى أنه «من أهل عُمان»، وهي إشارة سوف نعود إليها لاحقاً، وإشارته إلى مقامه بجبل من جبال (عُمان) وخبر أبي الحاجب محمد بن أحمد وكيفية تحصله على شعر أبزون، ونذكر بالذهاب إليه والاجتماع به في (عُمان).

ويقدم الصفدي في كتابه «الوالي بالوفيات»^(٢) ترجمة موجزة جداً لابزون تحت عنوان «العُماني الموصي»، وينقل عن الباخري خبر أبي الحاجب ولكنه يقتصر على اختيار ستة وثلاثين (٣٦) بيتاً فقط، أما المصادر العُمانيّة فلم تشرف هذه الشخصية بترجمة أخبارها أو أدبية والموجود بين يدينا مما فيه ذكر لابزون كتاب سيف بن حمود البطاشي «اتحاف الأعيان»^(٣)، وهو يحيل إلى ذكر أبزون في كتاب «المنازل

* ناقد من سلطنة عُمان وباحث جامعي

بالحامية الفارسية التابعة لبني بويه، فقد جده أبو الحاجب السابق ذكره «كثير الاشتغال بالأمور السلطانية»، وهو في شعره يمدح أمير (عُمان) ناصر الدولة الذي لا تدري بالضبط سنة حكمه، وبشكل عام فإن سلطان بني بويه على (عُمان) قد بدأ سنة ٣٦٢هـ/ ٩٧٣م بعد معركة ضارية بين الفرس بقيادة أبي القاسم الطاهر بن محمد وزير عضد الدولة والعُمانيين بقيادة الإمام مخلص بن راشد كما يروي ذلك ابن الأثير^(١٠)، ويشير مايلز إلى أن عامل بني بويه اتخذ من الرستاق مقراً لحكمه، وكان له مساعد أو نائب مقره نزوى^(١١)، وإذا صح ذلك فإن أبزون مع حامية النشاب أو المساعد، وتروي المصادر الأدبية أن إقامته كانت بهيجل من جبال (عُمان) كما يذكر البخارزي^(١٢)، وقرب نزوى بالسذات على ما ذكر حاجي خليفة^(١٣)، وعلى هذا تكون إقامته بـ (الجبل الأخضر) ذلك الموقع الذي يتميز بمنعة طبيعية لمصانته ووعورة الوصول إليه، وإقامة الحامية البويهية بالجبل الأخضر يكشف لنا عن مدى ما تلاقيه من صعوبة في الاحتكاك بالموطن العُماني، وأنها فضلت البقاء بمعزل عنه في الجبل الأخضر وبحيث تتمكن أيضاً من بسط سيطرتها السياسية.

وحسب رواية مايلز فإن عام (٤٣٠هـ/ ١٠٥٦م) يشكل نهاية وجود الفرس في (عُمان) بعد أن أجلاهم العُمانيون بقيادة الإمام راشد بن سعيد، والقضية تحتاج إلى بحث تاريخي أطول، فقد وجدت ابن الأثير يذكر وجود الفرس بـ (عُمان) ضمن حوادث عام (٤٣١هـ) وعلى الرواية السابقة يكون عام (٤٣٠هـ) هو العام نفسه الذي توفي فيه أبزون العُماني^(١٤)، وقد نتوقع قتل أبزون في ثورة العُمانيين هذه، مما يفسر لنا ما نجده في شعره من نبرة يائسة حزينة نتيجة للصراعات الواقعة بين أفراد أسرة بني بويه أنفسهم من جهة ورفض المجتمع العُماني لوجود هذه الحاميات العسكرية المستعصرة من جهة أخرى، والتي كان الشاعر جزءاً منها، فهو في قلق دائم لأنه نجده يحاول الاعتماد أو الاتكال على شخصيات قوية يمكن أن تسدده وسط مجتمع يعمر بالقلال، لذا فهو على غير مطمئن مع من يصفاه، كم في قوله

قد كنت أرجوك للبلوى إذا عرضت

فصرت أخشاك والأيام للغير
أخشى وحكمي أن أرجو ولا عجب
وربما يتأذى الروض بالمطر^(١٥)

أو كقول

تأبى قبولي أي أرض زرعها

قدي رجائي واقتاري سائقي
فكأنها الدنيا يدا متحرز

وكأنني فيها وديعة سارق^(١٥)

إن تلك الصراعات الداخلية هي التي عجلت بنهاية أسرة بني بويه. أقام أبزون في (عُمان) عاملاً لدى الحامية الفارسية، ومشتغلاً بالأمور السلطانية كما يقول البخارزي، فلم يكن غريباً أن يحتفظ بديانته الجوسية. لذا فقد حافظ على اسمه دون أن يغيره بما يتناسب مع

الاسماء الإسلامية، ويبدو لنا أن المحيط السياسي الموجود آنذاك كان يسمح له بذلك، وقد اشتهر بالعُماني نسبة لإقامته تلك، وذلك ليجل هذا اللقب محل القبيلة، كما يقال الخوارزمي أو الأندلسي أو غير ذلك، نسبة إلى المكان الذي قدمت منه شخصية ما، أو نسبة إلى المكان الذي أقامت فيه، والأفان أبزون فارسي الأصول^(١٦)، وقد ترجم من لفته الأم (الفارسية) إبياتنا إلى العربية وتفيدنا المصادر أنه أقام ردها من الزمن أيام شبابه (بجرجايا) وهي بلد من أعمال النهروان الأسفل بين واسط وبغداد، وقد ذكر تلك الإقامة في قصيدة أشتهر منها هذا البيت:

الأياحبداً يوماً جرونا ذبول اللهو فيه بجر جريا^(١٧)

٢ - الأهمية : الصورة مرآة الذات القلقة

١- موضوعات شعره : بحث عن الأمان

١- يشير حاجي خليفة في كتابه «كشف الظنون» إلى ديوان أبزون العُماني أسماء «ديوان أبي علي»^(١٨)، غير أننا لم نعثر على هذا الديوان، وقد حاولنا البحث عنه في مكتبة من مكتبات (إيران) هي مكتبة إيران العامة، بشيراز ومن خلال فهرس المخطوطات المسمى فهرست كتب خطي كتابخانه ملي فارس داي فهرس المخطوطات بمكتبة فارس العامة، ولم نجد لأبزون ذكراً، أما الشعر الذي بين يدينا فمجمعه وهو ما أثبتته المصادر التالية:

١- يتيمة الدهر، للثعالبي.

ب- المنازل والديار، لاسامة بن منقذ.

وقد سبقنا الإشارة إلى ذلك، ويشكل ما تبقى لدينا من شعر أبزون مادة جيدة للتقديم، وقد نعتبه مخطوطاً لموصول هذا الكم من شعره إلىينا، وذلك إذا ما استحضرن الظروف السياسية العسيرة التي راقت دولة بني بويه في ظل الانشقاقات الكثيرة داخل الأسرة، والتي عصفت بهذه الدولة في نهاية المطاف. كما أن مقام أبزون في (عُمان) جنباً إلى جنب مع الحامية الفارسية يجعل منه شخصاً غير مرغوب فيه لدى العرب العُمانيين، ومن ناحية أخرى فإن هذا المقام أبعد عن عواصم الثقافة آنذاك حيث يمكن أن يذيع شعره ويطله التكوين. وإذا عرفنا أن ديوان الخنساء شاعرة الرثاء الشهورة لم يصلنا منه سوى (١٨٠) بيتاً أمكننا أن نتصور أن ما تبقى من إنتاج شاعرنا كم لا بأس به.

أما المواضيع التي تستحوذ على شعر أبزون فلهل أبرزها شعر المدح والثناء في الأمير ناصر الدين كما يقول حاجي خليفة، غير أن شعره ناثق لا يعين على تحديد شخصية المدوح، وذلك كما يقول

لهيئك أن ملكك في ازدياد وأن علاك وارية الزناد
وأنتك من إذا وصف الولي مناقبه أقصر بها المصادي
حديث قرأك مع كل سمع وذكر نذاك عطر كل نادي
ويتقاد الملوك لك اعتقاداً وما انتقادوا لغيرك باعتقاد

ملكك رقابهم بأسا وجودا فهم ملك السيوف أو الأيادي^(١١)

وهو يجمع النعوت المسقورة في المديح العربي عامة.
ومن الموضوعات الأثرية لدى أبزون وصف الطبيعة،
بمراعيها وشجرها ومائها، كما يمزج أحيانا بين الغزل ووصف
الطبيعة، كما في قوله

جاء الربيع وبحرك الفياض ففدت قفار الأرض وفي رياض
والرؤس أصبح بعد صفرة لونه وبوجتية حمرة ورياض
وكان نوار الحدائق في ضحى حديق لدى عشاقهن مراض
والزروعات جفونهن غضيفة والمبهجات غصونهن غضااض
فانظر ترى الدنيا عروس منصبة يصيبك برد شبابها الفضااض^(١٢)
وقد أرجع هلال ناجي هذا الولع بالطبيعة إلى إقامته بالجبل
الأخضر، ولعله محق في ذلك، كما أن إقامته في (جرجرايا) فترة
من الزمن قد ساعدت على تشكيل احساسه. وربما كتب شعرا
في وصف الطبيعة بباعث منها، كان يتذكرها ويستحضرها،
وعلى كل حال فإن الربط بين إقامة الشاعر وما نجاهه عنده من
شعر يتصل بالطبيعة فيه نوع من التكلف، فلا يلزم أن يعيش
الشاعر في بيئة جميلة حتى يصفها، فقد يكتب متخيلا بيئة
جميلة في مكان ما، والأمر الآخر الذي يقلل من أهمية الربط بين
مكان الإقامة وشعر الطبيعة أن نتاج صاحبنا في هذا الموضوع لا
يحمل بصمة خاصة أو إضافة متميزة وإنما هو عبارة عن صف
لنوعت كررها للشعراء قبله

غير أن تلك الموضوعات التي اشترنا إليها تأتي مصبوغة
بلون قاتم تمثل شخصية قائلها، تلك النفس المضطربة
المتخوفة، ترتبص بالشائد من أي جانب، لذا فهو يبحث عن
مدحوص يتصف بالقوة، ويمنحه المناصرة
متى أردت أيادي راحتك كست

حيا الغواذي حياه الغادة الرود
فكان عيش على السراء مطرد

يزري بهم عن الأحشاء مطرود^(١٣)

فهنا عيشه يتم بقرب أيادي المدحوص التي تطرد لهم
الموحش.

ويظهر ذلك القلق بشكل أكثر وضوحا في نبرة العتاب التي
نجدناها أحيانا في مقدمات بعض قصائد المديح، فهو يقدم بعضها
بعتاب جار إلى محبوب مروغ

ألزم جفساءك لي ولو في الضنا

وأرفع حديث البين فيها بيتنا

فسموم هجرك في هواجره الأذى

ونسيم وصلك في أصائله المتى

ليس التلون من أمارات الرضا

لكن إذا ملل الحبيب تلونا

تبدي الاساءة في التيقظ عامدا

وأراك تحسن في الوري أن تحسنا

ال ان يقول

ملك مني فلك السبا لو أنه

بحلاله بدل الكواكب زينا

ألف العلاء وكان يأبى حلة

الا السننا وحلية الا السننا^(١٤)

فلم ير الشاعر في محبوبه شيئا يفتتح به القصيدة غير عتبه
على تقلبه وتلون واداده، ونظن أن تلك الصفات التي الصقها
أبزون بحبيبه هي ما وجده لدى أبناء عصره.

ويطلع معجم شاعرنا بتلك الألفاظ الكاشفة عن ذلك القلق،
ففي شعره نجد الكلمات التالية ترد أو تتكرر بشكل واضح
«ناكت»، «ناب، تعاقب، عشرات، سفاقة، نذب، تعظم، العذر، بلوى
غير، يتأذى...» وقد يكون للظروف السياسية المضطربة في (عمان)
آنذاك، وإنزوائه في حامية صغيرة لا تتوافر الثقة بين أفرادها،
ويرفضها المجتمع سبب كبير في طبع شعره بهذا اللون القاتم.

ب - البديع والأوزان ومحاولة التجاوز:

عني أبزون المعاني غاية فائقة بصياغة صوره الشعرية،
وكان كلفا بالتزام القنوس البديعية، غير أن ذلك في كثير من
الأحيان يوافق محله، ولا يأتي على حساب المعنى، أي لا نجد
معنى هيبنا بصياغة براقية، وقد احتسب هلال ناجي بهذه
الظاهرة ورصد نماذجها، وحاول تعليلها في إطار نوق العصر.
ونماذج اعتقاد أبزون بالبديع كثيرة جدا، سوف نناول
تقديم نماذج منها للتدليل على شيوع هذه الظاهرة عنده، فمما
ورد في إطار الجنس قوله

تظلمي من ناظر أو ناظر وتألبي من حاجب أو حاجب^(١٥)

أراد بالنظر الأول الشخص، وبالثانية الباصرة. وبالحاجب

الأول من يتولى الحجابة وبالثانية حاجب العين، وكقوله

على سيبك المأمول يعتكف الحمد

وعن سيفك المسلول ينكشف الجلد^(١٦)

فبين سيبك وسيفك ومأمول ومسلول ويعتكف وينكشف

جناس ناقص ومن نماذج المقابلة قوله

فسموم هجرك في هواجره الأذى

ونسيم وصلك في أصائله المتى^(١٧)

فالسوم ضد النسيم، والهجر ضد الوصل، والهواجر

ضد الأصائل، والأذى ضد المتى، ومن نماذج التضاد قوله

أيقنت أن لا أعيش غير لقائه أبدا وأن لا موت غير فراقه^(١٨)

(فلا عيش) ضد (لا موت) و (اللقاء) ضد (الفراق)، ومن

نماذج الطباق قوله

سكن ساكن سواد الفؤاد مل قربي ومال نحو بعادي

فبين قرب وبعدا طباق ، كما أن في البيت استخداما للجناس، ومن نماذج حسن التقطيل قوله.

**أنت يا نرجسة الروض لمسا في الروض ست
ودليل البيت حسن قيل أن أورا قك ست**

ففي البيت حسن تعليل حيث تشهد أوراق النرجسة الست على سيادة النرجسة على غيرها، وفي البيت أيضا جناس ناقص، إذ ورد لفظ ست مرتين: الأولى بمعنى سيده والثاني لفظ عدد، ولا يخفى أن ست الأولى مأخوذة عن اللغة الفارسية، وقد أشاع المولودون استخدام الألفاظ الأجنبية: لاسيما الفارسية منها - لكثرة الشعراء الذين ينتمون إلى أصول فارسية، وشدة امتزاج الفرس بالحضارة الإسلامية - مسايرة لما جرى على مستوى الحياة عامة، إذ دخلتها عادات وأفكار جديدة.

ولقد وجد مصنفو البديع في شعر أبزون مادة جيدة لشعراهم فتمثلوا أبياتهما كما فعل النويري حين استشهد ببيت أبزون ضرب به مثلا لما يحسن أن يبيته، به المديح وهو قوله

على منبر العليا جلدك يخطب وللبلدة العذراء سيفك يخطب (٣٩)
ويرجع هلال ناجي جودة هذا البيت إلى أنه جمع لوتين من ألوان البديع، حسن الابتداء والجناس بين يخطب (الإولى من (الخطابية)، ويخطب الثانية من (الخطبة))... ونرى فوق ذلك أن الإعجاب بهذا البيت لما فيه الشطر الثاني من أسقاط شوهائي واضح، يرثي المدحوح كما يرضى المصنف البلاغي، لجمع بين قوتحات المدح وقوتحات الغلام، معفدات هذا الشطر هو للبلدة العذراء جلدك يخطب- ويمكن استبدالها بكل سهولة بالمعنى غير المذكور الذي ضرب الشاعر ببراعة على وتره.

وقد تردد الإعجاب بأسلوب أبزون عند غير واحد من أدباء عصره كالباخرزي إذ يقول: «كنت أسمع له بالفقرة بعد الفقرة فافترق إلى أخواتها، ويلتهب حروحي على إثباتها، ثم ظفرت «بديوان شعره» في خزانة الكتب النظامية بنيسابور وكنت على جناح الانصراف إلى دررها، ويقول أبو الحاجب محمد بن أحمد: «كنت قبل حصولي بعمان أسمع بأشعر الكافي أبي علي، وتمر بي القصيدة بعد القصيدة، وكنت لفرط إعجابي بها أود لو ظفرت بمن يرويهما في عن مؤلفها... وإذا نبجاجة شعره مع بهائها ورونقها متناسبة الألفاظ، متناصرة المعاني، وإذا هو ينتجب إيراد ما يحبه السمع، وتأياله النفس» (٤٠)، وهذه الشهادات تدل دلالة واضحة على نجاح أبزون في إرضاء أدباء عصره، والظفر بتقديره.

ونحن نتساءل هنا ما سر كلف أبزون بتوشية شعره بالبديع؟ هل هو استجابة لذوق العصر كما يرى هلال ناجي؟ أم أنه أثر من آثار أصوله الفارسية العميقة؟ فالناظر أن الثقافة الفارسية تحتفي بالزخرفة والمنمنمات، ويوضح ذلك بجلاء في فنونهم التشكيلية، أم ثمة أمر آخر وراء ذلك؟ وما هو قول هلال ناجي مؤيداً رأيه: «كان عصر أبزون عصر كلف بفنون البديع كالجناس والطباق والمقابلة، طفت عند بعضهم حتى أصبحت غرضاً في ذاتها، وكان لابد أن يطبع نوق العصر ونوق نقاده شعر صاحبنا» (٤١)، ولا أدري كيف حكم ناجي بوجود

نوق واحد ينتمى لشعراء العصر ونقاده واعتقد أنه كان هناك اتجاه آخر معتدل يحافظ على تقاليد القصيدة العربية في البنية والمعنى ويمتعه الشريف الرضي (١٠٦٦/١٠٦٦) ومهيار البديعي (٤٠٠هـ/١٠٠٠) وينتسب الأخير إلى أصول فارسية غير أنه لم يبرف في استخدامه للبديع كما ساقبوه

وبالمثل فإن طائفة من الشعراء المولدين ساهموا في صياغة الحساسية الشعرية الجديدة آنذاك، كصلم بن الوليد أول من حاول أن يجعل من الشعر ابتداءً جمالياً بالألفاظ، متقوفاً على شعراء عرب وباستخدام تقنيات عربية أصيلة، فالبديع فن عربي خالص، كما حاول أن يثبت ذلك ابن المعتز في رده على من ادعى بأن بشار بن برد ومسلم بن الوليد وإبناؤهم هـ السابقون إلى استعمال البديع «وقد قدعنا في كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ، وللكلام الصالحات الأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين، من الكلام الذي سماع المحدثون بالبديع، ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبناؤهم من تقييلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم في زمانهم» (٤٢).

وأكثر الظن أن صاحبنا إنما أسرف في استخدامه للبديع متحمداً العرب، ومحاوفاً للتوقع عليهم في أبرز ملكاتهم ألا وهو الشعر، وأنه وهو الأعجمي قادر على كتابة العربي، ليس ذلك فقط بل وقادر أن يلتزم فيه بضروب بديعية عديدة، فهو يحاول أن يتجاوز نفسه باستمرار لاهاً وراء أحكام الصياغة وإجادة المعنى، وذلك مطلب فني جيد ولعل هذا ما يفسر لنا عدم إعجابه بشعره، فقد وجد أبو الحاجب عندما جالس به (معان) «غير معجب بشعر نفسه»، كما ما يدعاه لواصله اللهاث خلف الاقتان، على غير عادة شعراء عصره، الذين كانوا كثري الإعجاب بشعرهم، منهم الجرجاني الذي يقول

ومني اقتباس المحدثين معاني

ولم اقتبس معنى من القدماء (٤٣)
ويبدو لنا أن ولع أبزون بالبديع يزداد كلما كتب قصيدة مديحية أي كتابة رسمية تقراً في البلاط، وتتناقلها الألسن بالإعجاب، ولكنه يتخفف نوعاً ما إذا ما انصرف إلى التعبير عن عاطفة ذاتية كعاطفة الغزل، كما نلمس ذلك في المقطوعة التالية

أفدي الذي زارني والليل معتكز

**والأفق بما اكتسى من عرفه عطر
فلم نزل تتجاري في الحديث معا**

أشكر إله جفاه وهو يعتذر

حتى إذا ما اعتنقنا واستبنتنا
على إرادتنا عيش له خطر
ناديت يا ليل دم ليلا بلا سحر

فقال لي لك هذا كله سحر (٤٤)
وهي مقطوعة جيدة مكثفة، ينالها الشاعر بناء متنامياً، وضع في البيت الأول خلفية للإجلاء التي تمت فيها الزبارة، فقد اكتسى الأفق من عطر الحبيب، ثم بنى صورة جيدة تخيلية للقاء، تشارك القاري في

استحضار تلك الزيارة فكانه يشاهدها أمام عينيه، فهو يرى العاشق متخوفاً من انقضاء الساعات وانقشاع الليل وحلول ضوء الصباح الفضاح، فيعيش القارئ حالة من التعلق لا يثبت معها أن يشعر بهدوء واطمئنان بعد البيت الأخير، فسوف يتوقف الزمان ويمتد اللطام ناديت يا ليل دم ليلا بلا سحر

فقال ليملك هذا كله سحر
ولا يهم هنا من الذي أجاب الشاعر وطمأنه، هل هو الليل نفسه أم الحبيب؟ لكن الذي يهم الآن أن هذا اللقاء لن يعكر صفوه معك، وقد جاءت هذه المقطوعة من غير زخرفة بدعية ملاحظة، سوى ما جاء بشكل خفيف كالذي يسميه البلاغيون رد الاعجاب على الصدور في البيت الأخير

وهناك أمر آخر يدفعنا لاعتقاد أن أبزون استخدم البيع بدافع التجاوز، تتجاوز الذات وثبات القدرة للآخرين، وهذا يتصل بالأوزان الشعرية التي استخدمها أبزون، والتي رصدناها في الجدول التالي ونلاحظ شيوع بحري الكامل والطويل على موسيقى قصائده، وهما بحران يشيعان في الشعر العربي القديم، ونحن نعلم أنه في العصر

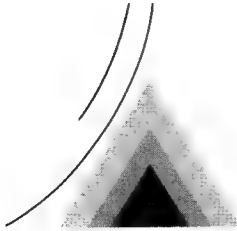
البحر	التردد	عدد الأبيات
١ - الكامل	١١	٥٠
٢ - الطويل	٧	١٨
٣ - مشطور الرجز	٢	١٣
٤ - البسيط	٤	١٢
٥ - الوافر	١	٨
٦ - الخفيف	٢	٧
٧ - الرجز	١	٢
٨ - محزوء الرمل	١	٢
٩ - الرمل	١	١
المجموع	٣٠	١١٣

العباسي الثاني شاع استخدام البحور الراقصة وأشكالها الجزوءة والمقطوعة، كما هو لدى الشريف الرضي حسب دراسة الدكتور احسان عباس^(٢١)، وصنيع أوزون هذا يعزز جانب تميزه عن شعراء عصره في الأساليب والأغراض، فقد وجدناه لم يطرُق غرضين نالا حظوة لدى أضرابه من الشعراء الفرس هما غرض التثنيع والشعوبية. هذا هو أبزون العماني كما رأينا بين الهوية والأهمية في وفقات عابرة متناوبة لتعمل دراسات قائمة تعود إليه برؤية جديدة بعد أن تتسنى لها مقطوعات جديدة أو تتوصل إلى كم أكبر من إنتاج أبزون الشعري، وذلك ما نطمئن إلى حدوثه تمام الاطمئنان.

المصادر

١ - أبو الحسن علي بن الحسن بن علي الباهرزي، دمية القصر وعصرة أهل العصر، ج ١

- ١ - تحقيق عفيف الفاتح محمد الطول، دار الفكر العربي، انظر ترجمته ص ٩٨ - ١٠٥.
- ٢ - صلاح الدين خليل بن أبيك الصفي، الوافي بالوفيات، ج ٦، تحقيق س وديريج وقرآن شتاين مير سياون - ١٩٧٢، انظر ترجمته ص ١٨٤ - ١٨٦.
- ٣ - سيف بن محمد بن حامد البطاني، اتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عمان، ج ١، مسقط - ١٩٩٢، انظر ترجمته ص ٤١٨ - ٤٢٠.
- ٤ - هلال ناجي، شاعر من عمان، مجلة منشورات مركز دراسات الخليج العربي، الكتك الأول، جامعة مصر - ١٩٧٧، انظر ص ١٠٤ - ١٢٥.
- ٥ - لم يقدم هلال ناجي معلومات وافية عن هذين المخطوطين.
- ٦ - شوقي صيف، تاريخ الأدب العربي، ج ٥، دار المعارف، القاهرة - ١٩٨٢، ط ٢، انظر ص ١٠٨.
- ٧ - ستانلي بن بول LANE - POOLE'S، الدول الإسلامية، ج ١، ترجمة محمد صبحي فرزان، مكتبة الدراسات الإسلامية، دمشق - ١٩٧٤، ص ٢٨٦.
- ٨ - المصدر نفسه، ص ٢٨٥ - ٢٨٦.
- ٩ - حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ج ١، د. م - ١٩٩٢، ص ٥٠٢.
- ١٠ - أبو الحسن علي بن أبي الحكم محمد بن محمد بن عبدالكريم الشيباني، الكامل في التاريخ، ج ٧، دار الكتائب العربي، بيروت - ١٩٨٨، ط ٦، ص ٥٧.
- ١١ - س. ب. مايلز، الكتك بالذات وقصائله، ترجمة محمد أمين عباده، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط - ١٩٩٠، ط ١، ص ١٤٥.
- ١٢ - حاجي خليفة، كشف الظنون، مصدر سابق، ص ٥٠٢، يقول عند حديثه عن ديوان أبزون: «... جمعه محمد بن أحمد المعروف بابن الحاجب وذكر أن قصائده أعجبوه وهو يفرس لما نزل بعمان وسبح أن مقامه تبرز قصيد إليه...» وفيه هنا إلى أمرين، الأول، تشيخ المصادر الأدبية إلى جامع ديوان أبزون وإن كتبه أبو الحاجب وليس ابن الحاجب الأمر الثاني، كان مقام أبزون يثنى وليس تبرز، إذ ليس بعمان مدينة تدعى بهذا الاسم، وتبرز عاصمة فارسية قديمة، ثم أن أيراد تبرز هنا لا يستقيم مع سياق سرد الحديث نفسه، فقد انتقل أبو الحاجب من فارس إلى عمان.
- ١٣ - المصدر نفسه، ص ٥٠٢.
- ١٤ - هلال ناجي، شاعر من عمان، مرجع سابق، ص ١٢٦.
- ١٥ - المصدر نفسه، ص ١٢٩.
- ١٦ - الباهرزي، دمية القصر، مصدر سابق، ص ١٠١.
- ١٧ - شهاب الدين أبو عذافة باقرت بن عبادة الحموي، محمد البلدان، دار احياء التراث، بيروت - ١٩٧٩، ص ١٠١.
- ١٨ - حاجي خليفة، كشف الظنون، مصدر سابق، ص ٥٠٢.
- ١٩ - هلال ناجي، شاعر من عمان، مصدر سابق، ص ١٢٢ - ١٢٤.
- ٢٠ - المصدر نفسه، ص ١١٦ - ١١٧.
- ٢١ - المصدر نفسه، ص ١٢٥.
- ٢٢ - المصدر نفسه، ص ١٢٦.
- ٢٣ - المصدر نفسه، ص ١٢٢.
- ٢٤ - المصدر نفسه، ص ١٢٤.
- ٢٥ - المصدر نفسه، ص ١٢١.
- ٢٦ - المصدر نفسه، ص ١٢٩.
- ٢٧ - المصدر نفسه، ص ١٢٥.
- ٢٨ - المصدر نفسه، ص ١٢٢.
- ٢٩ - المصدر نفسه، ص ١٢١.
- ٣٠ - الباهرزي، دمية القصر، مصدر سابق، ص ٩٩، ٩٨.
- ٣١ - هلال ناجي، شاعر من عمان، مرجع سابق، ص ١٠٩.
- ٣٢ - عصام عبد علي، معيار النيلي، حياته وشعره، وزارة الاعلام، بغداد - ١٩٧٦، ص ٤٧.
- ٣٣ - عبادة بن المعتز، الدعي، نشر شراكوسكي، ص ١.
- ٣٤ - هلال ناجي، شاعر من عمان، مرجع سابق، ص ١٠٧.
- ٣٥ - المرجع السابق، ص ١٢٥ - ١٢٦.
- ٣٦ - عصام عبد علي، معيار النيلي، مرجع سابق، ص ٤٧.



نظريات السرد وموضوعها (في المصطلح السردى) —

سعيد يقطين *

١ - تقديم :

١ - تتطور نظريات السرد باستمرار ، وبغدا شبه مستحيل أن يساكب المرء هذه الاجتهادات المتعددة والمتراكمة . وفي الثقافة العربية تم التعرف على بعض هذه الأعمال ، وتحقق في هذا المضمار دراسات عديدة ، وأنجزت ترجمات لبعض الانجازات السردية الغربية . لكن الملاحظ هو أن الأعمال السردية العربية تنفقر الى ما يعطي لمختلف هذه الأعمال قيمتها الخاصة ، ولتحقق لها مصداقيتها ذلك لأنها ظلت في أغلب الاحوال عبارة عن اجتهادات ذاتية أو فردية ، وعمل كل دارس أو مترجم يتم بناء على رؤية صاحبه أو اقتناعه ، الشيء الذي طبع هذه الانجازات باختلاف القائم على الخلاف ، والتعدد الذي يصل حد التسبب . فلا حوار بين المشتغلين بالسرد العربي ، ولا رؤية توحد الاهتمام ، ولا لقاء بينهم لتوحيد لغتهم ، أو مناقشة اصطلاحاتهم ، التي هي في أغلب الأحيان مقابلات لما يوجد في المصطلحات الغربية . بل الادهي من ذلك والأمر ، أن أحدهم ، وهو يدخل عالم نظريات السرد لأول مرة من خلال اطلاعه على مقال أو كتاب أجنبي لا يكلف نفسه عناء الإشارة الى مصادر سابقة ، أو دراسات أنجزت في المضمار نفسه ، فيقدم عمله وكأنه كشف جديد ، ويقترح مصطلحات لا تساهم إلا في إشاعة نوع من الاضطراب ، ومزيد من فوضى الاستعمال .

بناقد وأستاذ جامعي من المغرب

١ - هذا الوضع الذي يخلو من الانصات الى أعمال الآخر وإلى الحوار العلمي الصريح والواضح في وضعنا الثقافي العربي ، لا يمكن أن يؤدي نهائيا الى إنتاج معرفة علمية أو الى تطوير معرفتنا بالسرد العربي القديم أو الحديث . قد تكثر الدراسات والترجمات ، لكن المصلحة كلام قد يملأ بياض الصفحات ، لكنه لا يمكن أن يسهم وبأي صورة في جعلنا ذات يوم نتحدث عن «الانجازات» السردية العربية ، ودورها في تعميق الفهم والادراك ، وخلق الأسس الملائمة لتأسيس تقاليد علمية رصينة عميقة .

إن أي تأخير في التوقف الآن لقراءة ما تراكم ، ومناقشة ما أنجز من دراسات وترجمات عربية في نطاق السرد ، لا يمكنه إلا أن يضع المزيد من العراقيل ، ويخلق المزيد من المشوشات التي تساهم في تعطيل نمو الفكر العلمي والنقدي في الثقافة العربية الحديثة . كما أن عدم الاقدام على ممارسة النقاش بصدد ما أنجز لا يمكنه إلا أن يصب في مسار التسبب المهيمن ، والفوضى السائدة .

٢ - أقدم فيما يلي مساهمة متواضعة ، من خلال التوقف عند بعض المصطلحات - المفاتيح ، أو المصطلحات الأصلية أو الأساسية التي تنهض على قاعدتها نظريات السرد وعلموه الحالية . ذلك لأنني أومن إيمانا قويا أنه بدون تدقيق فهمنا ، وعينا بالاسس لا يمكننا إلا أن نقيم بناءات واهية .

إننا ما دمنا لا ننتج هذه المفاهيم والمصطلحات فإنه لا يمكن إلا أن نخطف في فهمها ونقلها الى لغتنا العربية .

والنقل إلى لغة أخرى لا يمكن أن يتأتى بالسهولة التي يتصورها البعض: الرجوع إلى منهل أو مورد وتناول قطرة منه. وجعلها شرباً سائفاً للشاربين؛ الذهاب إلى العين مهم لكن للوصول إلى الرأس. وما أصعب الدخول إلى الرأس لمعينة كيف يشتغل. إنه بدون فهم طريقة اشتغال المفهوم وبدون تحديد خلفيته ومقاصده، لا يمكن أن نستوعبه. وبدون الاستيعاب الجيد، لا يمكن النجاح في الاقتراح المناسب.

٢ - في المصطلح السردى :

٢ - ٠ إن مصطلحات أي اختصاص كيفما كان نوعه تكتسب دلالاتها الخاصة في الاختصاص نفسه. إنه يحددها وفق ما يعليه عليه السياق الذي يضعها فيه. وهذا هو مرز اختلافات دلالات المصطلح الواحد باختلاف الاختصاصات والتصورات إذا اتفقتنا على هذه القاعدة. يمكن أن نذهب إلى أن هناك نظريات عديدة ومختلفة لتحليل السرد. وطبعي أن نجد المشتغلين بهذه النظريات يستعملون دوال مصطلحات معينة لكن كل اختصاص يحفلها بمدلولات تطابق التصور الذي ينطلق منه. إذا اتفقتنا على هذه القاعدة كذلك ما مفر من الذهاب إلى أن:

- الدال السردى (المصطلح) الواحد له مدلولات سردية (اصطلاحية علمية) متعددة بتعدد النظريات والاجتهادات.

ويقضي هذا. إذا ما حصل التسليم بذلك أن أي مصطلح من المصطلحات السردية لا يمكن أن نضع له مقابله المناسب ما لم نفهم جيداً، ونستوعب جيداً مدلوله داخل الإطار النظري المولف في نطاقه.

هذه القاعدة تتصل بالمصطلح الأصلي في اللغة الأجنبية. ولابد من قاعدة موازية ترتبط هذه المرة بـ «المصطلح» المقابل الذي نود «اقتراحه» من داخل اللغة العربية. بعد تمثل القاعدة الأولى ووضعها في الاعتبار. فهم المدلول الخاص بالمصطلح مهماً دقيقاً.

تقدم اللغة إمكانات مهمة في الاستعمال. وعليها انتقاء الأنسب والأقرب، والأجمل من المفردات التي نعتمد اقتراحها. وعليها أن نحسن اقتراح كلمة معينة من وسط شبكة من الكلمات المتقاربة، وفي تقديرنا الضمعي أن بعضاً منها قابل للاستثمار للدلالة على مصطلح قريب.

وبمراعاة هذا التوزيع يمكننا في حال انتقاء بعضها أن نحمل مجاورتها دلالة قريبة. ولكنها تكون أخص أو أعم، أو ما شاكل هذا من العلاقات التي تنظم الوحدات المعجمية

المشتركة (عام - خاص - كل - جزء / تراتب / تدرج...) بذلك، وتبعاً للاقتضاء والاستعمال، يمكننا تقديم «المصطلح» المقابل والقابل للتمييز عن المصطلحات القريبة منه، بمقوم ذاتي أو أكثر.

٢ - ١ لا نود من هذا الاقتراح أن نحل مشكلة المصطلح، وإذا نكون نروم ذلك، فإننا نتوهم، لكن ما نود الوصول إليه، وهذا ممكن هو أن تتوافر لدينا رؤية واضحة، وأسس دقيقة للاجتهاد والعمل. إنه في غياب الأسس والرؤية الخاصة لا يمكن أن تكون لدينا إمكانية للاختلاف والحوار والنقاش. إن العمل الاعتيادي وغير المؤسس على أية قاعدة أو تصور غير قابل للنقد أو النقاش. ويهيننا توافر إمكانيات الحوار بناء على رؤيات مختلفة وتصورات محددة، لأن ذلك هو الذي يضمن تحقيق التراكم والتطور.

٢ - ٢ هناك مصطلحات سردية عديدة تروج فيما ينشر من دراسات وترجمات. إنها من الفنى والتوهم والتعدد الذي يمكن أن يشي بالاجباب، ولكنه للأسف يقدم مظهراً سلبياً يدل على التسبب، وعدم التقيد بأي ضابط محدد. وهذا المظهر السلبى علاوة على أنه يخلق ارتباكاً لدى المشتغلين لأنهم يصحون غير قاضين على التواصل فيما بينهم، رغم أن الموضوع الذي يشتغلون به واحد، يؤثر بشكل أكثر سلبية على القارئ الذي يجد نفسه بصدد كل دراسة أمام ترسانة من المصطلحات السردية المتضاربة والمختلطة التي تتكرر أحياناً، ولكنها في كل مرة تظهر له بوجه ومن المؤسف أن يقدم المشتغل والقارئ معاً «كالمبتلى لا ظهراً أبهى، ولا أرضاً قطع»؛ وهذا وصف حال..

٣ - في الموضوع السردى :

٣ - ٠ نريد أن نبدأ من البداية مع البدء تولد المشكلات. وإذا لم نتوضّع لنا مشكلات البداية، لا نثور الا لاحقاً من بعدنا إلا المشاكل. والرجوع إلى البدايات محاولة لتدقيق رؤيتنا إلى التطورات وما صاحبها من تراكمات كانت بمثابة عن مواكبة دراساتها أو وعينا لها.

منذ اجتهادات الشكلانيين الروس النظرية، ودعوتهم إلى ضرورة ميلاد علم جديد يعني بـ «أدبية» الأدب، أسموه «البوطيقا»، الجديدة، بأعمال فلاسفة بروم حول الحكاية العجيبة وصولاً إلى السرديات (كما اقترحها تودوروف)، وسيميوطيقا «السرد» ونظريات لسانيات النص، وتحليل الخطاب مروراً بـ اجتهادات الانثروبولوجيين (ستروس) وعلماء الأدب (م. إلياد) وعلماء الأساطير (كايوا - دوميزيل...)، نجد الاشتغال بـ

«السرد» يحظى بمكانة متميزة ، سواء تجل من خلال الخطاب اليومي، أو الصحفي ، أو التاريخي أو الأسطوري، أو الأدبي... وسواء ظهر من خلال المستوى اللغوي أو الصوري أو الحركي... تعددت المقاربات واختلفت باختلاف المدارس والاختصاصات.

ولعل أهم الانجازات في هذا النطاق يبرز فيما يمكن اختزاله بكلمة في ظهور علوم عديدة تعني بالسرد أي أننا صرنا منذ أواسط هذا القرن أمام علوم سردية خاصة لها مناهجها وقضاياها الخاصة «بالسرد» الحديث (الرواية القصصة...) أو القديم (الحكايات العجيبة – الأساطير – الأشكال البسيطة...).

تبلورت هذه العلوم مجتمعة في الحقبة البنوية (منذ أواسط الستينيات وأوائل السبعينيات). لكن للأسف الشديد، هو أننا بانتهاها في أواسط السبعينيات وأوائل الثمانينيات إلى النقد الجديد لم يثر اهتمامنا إلا الطابع «البنوي» العام والمشارك الذي وسع هذه المرحلة، لكننا لم ننسب إلى الطوائف العلمية المختلفة بين كل الاجتهادات، وما يمتص به بعضها عن بعضها الآخر. وهذا ما جعل التميز لدينا يصعب بين نقد بنوي وآخر أيديولوجي. ولم يكن يدور بالخلد التساؤل عن معنى بنوي في أي اتجاه؟

٣ - ١ إن العلوم السردية التي تبلورت في الحقبة البنوية، شأنها في ذلك شأن أي اختصاص علمي، قامت أولاً على أساس تحديد موضوعها بدقة. وعلى غرار الشكلانيين الروس الذين حددوا موضوع «البوطيقا» في «الأدبية» باعتبارها الخاصة التي تجعل من عمل ما عملاً أدبياً، نادى المشتغلون بـ«السرد» من منظور علمي بضرورة تحديد موضوع «علم السرد» فكان هو «Narrativité, Narrativity». إن الموضوع واحد، لكن كل علم سنطعيه دلالة خاصة تتماشى مع إجراءاته ومقاصده.

هذا الموضوع في نقله إلى اللغة العربية أخذ ترجمات غير دقيقة تمت عن سوء الاستيعاب والفهم، فهو مرة يستعمل بمعنى «السردية»، ومرة بمعنى «الشعرية»، علة ما بينهما من اختلاف. كما أن «السردية» كانت تستعمل مرة للدلالة على العلم، «Narratologie»، ومرة على الخاصية التي تتميز بها العمل السردية «Narrativité». ويعود هذا الفهم أو ذاك إلى طبيعة استيعاب مفهوم «العلم» وموضوعه، وما يتصل بهما. وفي كل الحالات كان هناك اضطراب وخلط، لا يرتبط فقط بـ«الترجمة»، ولكن بفهم النظريات بسبب الاختزال والتسرع.

وبدون المدخول في سجال مع الترجمات والاستعمالات، نرى ضرورة تحديد «الموضوع» الذي

جعلته مختلف العلوم مدار اهتمامها، لتتاح لنا إمكانية تدقيق، بتدقيق المفهوم الذي يطابقه في هذا الاستعمال أو ذاك وذلك بقصد توضيح مدلولات الدوال وتدقيقها على النحو الأمثل والأنسب.

٣ - ٢ يمكننا الوقوف عند دالتين مختلفتين جذرياً، لتبيين اختلاف «الموضوع» من خلال تباين منطلقات وأجراء علمين سرديين، فرضاً نفسهما بشكل قوي هما «سيميوطيقا «السرد» و«السرديات». ظهر هذان العلمان في أواسط الستينيات، ويمثل الأول منهما غريماس، والثاني جيرار جنت بامتياز.

هذان العلمان يحددان معاً موضوع اشتغالهما من خلال مصطلح واحد هو «Narrativité». وعلينا أن نوضح أن كلا منهما يستعمل بمعنى مخالف للآخر. وهذا الاختلاف عندما لا نفهم حق الفهم، لا يمكن لاستعمالاتنا للأشياء، في لغتنا، إلا أن تظل مضطربة ومشوشة وغير دقيقة وأي اضطراب أو تشويه أو انحراف، لا يمكنه إلا أن يسهم في تعطيل تحقيق المعرفة العلمية أو تطويرها بالصورة التي تقدم دراستنا وتحليلاتنا.

أبداً أو لا يسميوطيقا «السرد» وبعد ذلك بالسرديات، وبعد التوضيح أقدم الاقتراحات المناسبة للموضوع بحسب ما يقتضيه كل علم وما يمتص به عن غيره.

٤ - السيميوطيقا والحكي:

٤ - ١ ينطلق السيميوطيقيون عن اختلاف مشاربهم من تحديد موضوعهم باعتباره «المحتوى» الحكائي، وذلك بناء على أنهم يحددون العلامة تبعاً لتمييز يلمسليف للعلامة اللسانية. والعلامة «الحكاية» تنفصل إلى دال (التعبير) ومدلول (المحتوى). ويتركزهم على المدلول (المحتوى) يفلون الدال من دائرة اهتمامهم.

يبرز ذلك في تأكيد شميدت عن أن المهمة الأساسية للسرديات (وهو يقصد علم السرد سيميوطيقا) هو تحليل المحتوى بصفة عامة^(١). كما أن غريماس في مختلف أعماله يشدد على البعد نفسه، وذلك بناء على أن المحتوى هو الذي يشترك بواسطته مختلف الخطابات التي تقوم على الحكاية. والهدف من التحليل السيميوطيق هو الامساك بالمعنى أو الدلالة بغض النظر عن مختلف التجليات (التعبير) التي يتخذها^(٢). ولقد مكن الاهتمام بالمحتوى السيميوطيقين من الوصول إلى نماذج خاصة في التحليل ويبدو لنا الاهتمام بالمحتوى جلياً من خلال تعرييف جماعة أنترويرين «Narrativité»

«إنها مظهر تتابع الحالات والتحولات المسجل في الخطاب، والضامن لانتاج المعنى»^(٣). ويسير كورتيس في الاتجاه نفسه

بذهابه إلى أن الحكى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بـ "Narrativité" لأن ما يحدد ما هو كون الحكى «يتعلق بالانتقال من حالة إلى حالة أخرى»^(٤)، وبواسطة هذا الانتقال يحدث التحول من حالة أو وضع إلى آخر عن طريق التتابع.

نلاحظ بجلاء من خلال هذه التحديدات أن الأمر يتعلق بالمحتوى، أو بالمادة الحكائية، أو «الفابولا» والمحتوى تبعاً لذلك أعم وأشمل من «التعبير»، لأن وجوده هو الذي يحدد جنس الخطاب، لذلك فهو الثابت والمشارك بين مختلف الأشكال أو الأنواع الذي تتضمنه وهو الذي يمكن أن نجده في العمل الأدبي وغيره وفي سائر الفنون وكل أجناس الكلام. وأنه بكلمة أخرى المدلول، الذي تختلف دواله في تقديمه.

- المحتوى ثابت وعام، نضع مقابلاً له مفهوم «الحكى» ذلك لأن «الحكى» عام، وهو الذي يمكن أن نجده من خلال اللغة والصورة والحركة والابتهاج... أما السرد فهو أخص منه لأنه يتصل فقط باللغة. وبهذا التحديد يصبح «الحكى» مقابل «Nréclit» باعتباره يتصل بالمحتوى ويغدر «السرد» مقابل «Narration» لكونه يرتبط بالتعبير. إن الحكى شديد الصلة بـ «الخبر»، لذلك نجده يتضمن ما يوجي إليه المحتوى من خلال حضور «اللادة الحكائية»، أما السرد فيتمتع بطريقة تقديم الحكى. وفي مختلف دلالاته في العربية يعني «الظلم»، أو «التركيب» أو «النسق» القائم على الترتيب... ويمكن أن نلمس الفرق من خلال قولنا

- فلان يحكى، وفلان يسرد.

إن يوحى التعبير الأول إلى «نوع» الخطاب (الحكاية) في حين يوجي الثاني إلى الطريقة. هذا التمييز يمكن أن يجسد لنا بعض الفروقات البسيطة بينهما (الحكى - السرد) وإلا فإن التداخل بينهما وارد، والتفريق بينهما صعب للغاية. هذا الوضع لا يعرف الاستعمال العربي فقط، فالاستعمالات الغربية بدورها لمختلف هذا النوع من المفاهيم لا يخلو من التباس، وأبهاهم

٤ - ١ لقد شهدت المصطلحات «السردية» اختلافات عديدة بين مختلف المشتغلين بـ «السرد» أو «الحكى». وأثيرت سيالات عديدة بشأنها. وعندنا لا نعي خصوصية هذه الاختلافات، وما نتخذ في هذا الاستعمال أو ذاك، ونأخذ منها موثقاً واضحاً نضعاف الاختلافات في التوظيف والاستعمال لقد دافع كل المشتغلين بـ «السرد» عن الدلالات التي يخصون بعض المفاهيم وعملوا على دفع الاستعمالات الأخرى.

إن السيميوطيقيين وبعض الفلاسفة (بول ريكور) حاولوا حصر الموضوع في المحتوى. وفي هذا النطاق تقول آن هينو «يمكن أن نتحدث عن "Narrativité" عندما يصف نص ما من جهة أولى، حالة بداية في صورة علاقة امتلاك أو فقدان لموضوع ذي قيمة ومن جهة ثانية، فعلاً أو متواليات من الأفعال

التي تنتج حالة جديدة، مخالفة لحالة البداية»^(٥)، وهو نفس التحديد الذي تقدمه في كتابها السلاحي الذي يحمل عنوان «السرديات، والسميوطيق العامة»^(٦). هذا التحديد يبدو لنا بوضوح من خلال اعتبار بول ديكر «السرديات»: «حقاً عاماً يضمن لكل من الحكى التاريخي، والحكى التخيلي»^(٧)، وأن كل التاريخيات (Hystographie)، إذا كانت تهتم بالأفعال، فهي أيضاً سرديات»^(٨).

إننا هنا أمام اختلاف بشأن الاختصاص «السرديات» وموضوعه (الحكاية أم السردية). وهذا ما جعل جيرار - دونيس فارسي، يرى بأن لا إجماع حول أي منهما»^(٩). وإذا كان السيميوطيقيون يتخلون أحياناً عن استعمال «السرديات»، فإنهم يتشبثون بمصطلح «Narrativité» ويحدد غريماس سواء في مختلف أعماله، أو في المعجم^(١٠) بقوله «إن نظرية الحكى تسعى إلى الاهتمام بالشكل السيميوطيقي للمحتوى»^(١١)، وهي من هذه الناحية لا علاقة لها بالأدبية»^(١٢). إنها كما يلاحظ بول ريكور مقابل: (Mutos) عند أرسطو، وتعلق بتحريك الأحداث»^(١٣).

٤ - ٢ نتبين من خلال كل هذه التحديدات والنقاشات المختلفة التي أثرت بشأنها في المنظور السيميوطيقي، ولدى الذين يحاولون توسيع المفهوم ليشمل الروائي والأدبي وسواهما من أجناس الكلام، مختلف أنواع العلامات (لفظية أو غير لفظية)، حتى وإن توحدت المصطلحات المشتقة المتصلة بـ (récit - narrative) سواء بشأن الاختصاص أو الموضوع، أن المقصود هو «المادة الحكائية» أو المحتوى، أو القصة، وحسب ما نذهب إليه، فإن المصطلح المناسب الذي نضع هنا بسبب طابعه الثابت هو الحكى، وليس السرد. إن الحكى عام، والسرد خاص. فالحكى هو الذي ينسحب عليه مصطلح récit و narrative، وهو الذي يمكن أن نجده في الأعمال التخيلية وفي الصورة والحركة وسواها. أما السرد فلا يمكن أن يتحقق إلا في الأعمال اللفظية»^(١٤). وأجندني في المضمار أتفق مع ما ذهب إليه جيرار دونيس فارسي بذهابه إلى اقتراح مصطلح «récitologie» مقابل «Narratologie» للتمييز، لولا أن اقتراحه جاء متأخراً كما يقول،^(١٥) وفعلاً فإن مصطلح «الكائنات» يمكن أن يدل أقوى على الطابع الشمولي والواسع لما يمكن أن يتصل بما هو حكائي، কিম্বا كان وحيثما وجد، ويكون موضوع «الحكايات» هو «الحكى» أو «الحكاية». ولما كان السيميوطيقيون يوظفون «السميوطيقا الحكائية» أحياناً تمييزاً لها عن السرديات، أرى أن الأنسب، وبسبب اعتمادهم للنصيب على «المحتوى» أن نقابل كل ما يتصل لديهم بـ «Narration» بالحكى، لأنهم لا يهتمون، عموماً، بالتعبير (السرد) وبذلك نغدو أمام الحكائية «Narrativité»، والبنيات الحكائية، والبرنامج الحكائي والمفوظ

الاستعمال المرتنن إلى هذا التصور أو ذاك. وهذا مما يجب الانتباه إليه، إذا ما أردنا فعلاً تحقيق الفهم المناسب، والاستيعاب المطابق لما تنقاه من نظريات واتجاهات.

تتحد "Narrativité" بحسب الاختصاص والمقاصد، ويتميزنا بينها، نعتريها عند السيميوطيقيين تناظراً ما أسميناه بـ «الحكاية» لاتصالها بالقصة، أو للادة الحكائية أو المحتوى، وترابطها بمبدأ الثبات، وتتصل بالجنس، ونرى أنها عند السرديين مقابل ما نسميه بـ «السردية» لارتباطها بالخطاب أو التعبير، ونسميها بمبدأ التحول وتتعلق بالأنوع، وكل ما يرتبط بالموضوع من مفاهيم أو مشتقة يجري مجرى طبيعة الموضوع، ونوع الاختصاص الذي يعالجه.

إن تحديد تصور دقيق للمصطلحات النظرية ضرورة يعليها علينا الوضع الثقافي الذي نعيشه. وأي تخلف أو تأخر عن الوعي بهذه الضرورة لا يمكن أن يسهم إلا في استمرار التسبب وعدم التواصل ليس فقط بين المشتغلين فيما بينهم، ولكن كذلك في علاقتهم بالقاريء والمتلقي. وأن الألوان للفتح الحوار الجاد والعميق لتطوير وعينا وممارستنا النقدية.

الهوامش

- ١ S.J. Schwid, "Théorie et pratique d'une étude scien - titique de la narrative littéraire" in sémiotique narrative et textuelle. Chabrol, Larousse 1973, p. 149.
- ٢ A.J. Greicias, Du seuil si, Sull 1983, p. 715.
- ٣ Groupe d'Études sur la sémiotique des textes, Prexessunvers; toirs de lyour, 1984, p. 14.
- ٤ J. Courtés: Analyse sémiotique des discorers, - Hachette, 1990, p. 70.
- ٥ A. Héuault, les enjeux de la sémiotique, Puf, 1979, p. 145.
- ٦ A. tiéhault, Narratologie, Sémiotique géuérale, puf, 1983.
- ٧ P. Picoeue, Temps et récit, T. ii, Sevil, 1983, p. 230.
- ٨ P. Ricoeur, Temps et récit, T.i, Sevil, 1983, p. 203.
- ٩ G. Deuis Farcy, Lexique de la critique, Puf, 1991, p. 68.
- ١٠ A. J. Greimas, J. Courtés, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, 1979, p. 249.
- ١١ A. J. Greicias, 1983 p. 62.
- ١٢ G. Deuis - Farcy, 1991, p. 72.
- ١٣ P. Ricaeur, 1983, p. 62.
- ١٤ انظر التمييز بين الحكى والسرد تحطيل الخطاب الروائي (س يقطن) المركز الثقافي العربي، ط ٥، ١٩٨٩ ص ٤
- ١٥ G. Deuis - Fary, "De L'obstuation narratologique," in poétique, No 68, Nov. 1986, p. 491.
- ١٦ G Geuette, Nouveau discours du récit, Sevil, 1983, p. 12.
- ١٧ A. J. Griewas, Du seus, Sevil, 1970, p. 158.
- ١٨ M. Mathieu - Colas, "Groufières de la narratologie," in poétique, No 65, Fev. 1986, p. 91.

الحكاية، والمسار الحكائي، وما شاكل هذا من الاستعمالات المتصلة لديهم بالمادة الحكائية، الموضوع الاساسي لا شغلتهم وتحليلاتهم.

إن السيميوطيقيين وهم يشددون على المحتوى يريدون الامسك بالعنصر الثابت في أي عمل حكاية لأنهم يعنون بشكل خاص بـ «المعنى» أو «الدلالة». ولا يمكن برون هذا العنصر الثابت إلا من خلال «المحتوى»، لأنه أساس الحكى.

٥ - السرديات والسرد:

٥ - ١ إذا كان السيميوطيقيون يشتغلون بـ «المحتوى»، فالسرديون يهتمون بـ «التعبير»، أنا ولفقنا مصطلحية السيميوطيقيين، أو الخطاب كما يستعملون كقابل للقصة أو الفأولوا. إن ما يهم السرديين بشكل خاص هو الاختلاف المتعلق بالعمل الحكائي، وممكنه في الخطاب لأن المحتوى الواحد يمكن أن يقدم من خلال خطابات متعددة لكل منها خصوصيته، لأن ما يهمهم هو العنصر الجمالي الكامن في هذا الاختلاف.

هذا العنصر الجمالي هو الذي يصل "Narrativité" لدى السرديين بالأدبية، ويجعلها مختلفة عن نظيرتها لدى السيميوطيقيين يقول جيرار جنيت موضوعاً «أن الخاصية الأساسية للسردى (السردية) توجد في الصيغة، وليس في المحتوى، إذ لا وجود للمحتويات الحكائية. هناك تسلسل أفعال أو أحداث، قابلة لأن تتجسد من خلال أي صيغة تمثيلية» (١٦). واضح هنا أنه يركز على التعبير إذ هو الذي بواسطته تتجسد الأفعال أو الأحداث. ولذلك يذهب إلى أن لا وجود للمحتوى الحكائي. وبما أن الخطابات تتعدد بتعدد الصيغ التمثيلية، يحصر مجال اهتمام السرديات، ويقصر على ما يتحدد فقط بواسطة صيغة السرد (وليس الحكى)، بقوله: «ولا نسم ما هو سردى (Narratif) إلا ما يقدم إلينا بواسطة التمثيل السردى» (ص ١٦).

٥ - ٢ إن جنيت، كما نلاحظ هنا بجلاء، يضيّق مجال السرديات بحصر موضوعها من خلال صيغة السرد (الخطاب). أما المشتغلون بالحكى والحكاية، فيوسعون مجال اهتمامهم، بانطلاقهم من «المحتوى»، لذلك نجد غريماس على سبيل المثال يقول عن «الحكاية» بأنها سابقة عن التجلي (التعبير)، أو التحقق من خلال خطاب معين، ويربطها بـ «مستوى سيميوطيقي متميز عن المستوى اللساني»، وهو منطقياً سابقة، كيما كانت اللغة المختارة لتحقيقها (١٧).

٥ - ٣ لقد تباينت التصورات بشأن تحديد المصطلحات نفسها، ورغم الرجوع إلى أصول وجذور المفاهيم (١٨) لقاربة الوجة ومحاولة ردمها تظل الحدود والفواصل قائمة إنها حدود

الوقوف على جدار اللغة؛ بحث في قضية اللغة الشعرية لدى حركة مجلة شعر.

حسن مخاقي *

١ - ١ -

ابتكار أشكال جديدة، بإمكانها أن تستوعب هذا التحول.. وهذا ما يفسر انقراض لغات، وولادة لغات أخرى.

ومن هذه الزاوية فإن لغة العربية وضعا خاصا، فنظرا لأسباب تاريخية ودينية، احتفظت بنياتها الأساسية بقرون طويلة، ولم تستطع رياح التغيير التي عصفت بالعالم العربي - سلبا وإيجابا - أن تنال منها - فكان أن تطورت المجتمعات العربية، ولكن اللغة بقيت كما كانت عليه

والنتيجة . هذه الازدواجية اللغوية التي يعرفها العالم العربي من أقصاه إلى أقصاه بين لغة تكتب وأخرى تتكلم. وإذا سلمنا بأن الازدواجية ليست مقصورة على العرب وحدهم، على اختلاف حدتها، فإن اللغة العربية الفصحى، التي هي اللغة الرسمية لكل العرب - بالمعنى المؤسساتي للكلمة - تحتاج إلى مجهود جدي لتساير التطور الحضاري السريع للعالم، فالعربي يتوفر على لغة للكتابة والتفكير، على درجة عالية من الرقي، من حيث آلياتها الداخلية، ولكن هذه اللغة ذاتها لا تسعفه بالكلمات الضرورية عندما يريد التعبير عن أشياء العالم المعاصر،^(١)

لقد كان من نتائج هذا الخلل أن اتسعت الهوة بين العربية الفصحى والعربييات المحلية. وزادت المرحلة الاستعمارية والنزعات الإقليمية التي ظهرت هنا وهناك في اتساع تلك الهوة.

ولما كان التواصل وظيفية رئيسية في كل عمل أدبي، فإن شكوكا كثيرة قد أثرت حول مقدرة اللغة العربية الفصحى على تحقيقه، خاصة وأنها لغة المتعلمين والمتقنين فحسب. وفي وقت كان فيه أغلب أفراد المجتمعات العربية يعانون الأمية، فكان التعبير الأدبي باللغة الفصحى، أصبح مجالا للسؤال عن جدواه

هل هناك لغة شعرية، وأخرى غير شعرية؟ لقد غدا هذا السؤال كلاسيكيا وبعيدا عن المناقشات السجالية التي أثارها عبر العصور فإنه يمكن القول - مع بعض الدراسات الحديثة - إن الشعر هو اللغة بمعنى من المعاني ذلك أن اللغة الشعرية لا تتحقق إلا على مستوى التركيب، الذي يقوم على خرق منطق العلاقات المألوفة في اللغة العادية، عن طريق الانزياحات التي يهدئها بين الكلمات والجمل والمقاطع.

ومن هنا فإن اللغة الشعرية لا تتحدد إلا من خلال وظيفتها البنائية داخل القصيدة وهي وظيفة مزبوجة في بعدها: ترمي من جهة إلى التواصل بحملها مضموناء ما، وتهدف من جهة ثانية إلى التأثير الجمالي والنفسي على المتلقي.

وهكذا يمكن أن نميز داخل اللغة الشعرية بين مستويين مستوى إخباري تواصل، ومستوى رمزي إشاري، ولا فصل بين المستويين، إذ العلاقة بينهما جدلية تنهض على الإضاعة المتبادلة. فيبدون المستوى الأول يتحول الشعر إلى الفاظ وطلاسم، وبدون المستوى الثاني، لا تتحقق الشعرية، وينعدم الفرق بين الكلام العادي وبين الشعر، وتصبح آنذاك - في أحسن الأحوال أمام نشر موزون.

إن اللغة ليست قالباً للأفكار بقدر ما هي تعبير عن رؤية مستعملها إلى العالم، وهذا بالضبط ما يفرض منطق التطور على اللغة، فكلما طرأ تحول في حياة الإنسان، اشتدت حاجته إلى

* كانت وأستاذ جامعي من المغرب

ويمكن أن نعزى في هذا الصدد بين ثلاثة اختيارات رئيسية :

١ - يتمثل الاختيار الأول في التمسك باللغة العربية الفصحى، لأنها تجسد إلى حد بعيد هوية الإنسان العربي، فهي لغة القرآن، ولغة التراث، والتخلي عنها يعني التخلي عن أحد المقومات الحضارية التي تحدد ملامح الهوية العربية. وبدل التفكير في بديل عنها، ينبغي العمل على انتشارها.

٢ - ويقول الاختيار الثاني باللغة الوسطى التي تبقى على جوهر العربية الفصحى، ولكنها لا ترى بأساً في تقريبها إلى اللغة اليومية وذلك والتخلص من المفردات الصعبة والتراكيب المعقدة. وبهذا تكون اللغة الوسطى مزيجاً توفيقياً بين الفصحى والعامة، فتمتكن بذلك من تحقيق التواصل من ناحية، والحفاظ على الهوية العربية من ناحية ثانية.

٣ - ويذهب الاختيار الثالث إلى أن الأدب لكي يقوم بدوره ووظيفته داخل مجتمع ما، لا مندوحة له في أن يعبر بلغة العامة، وذلك من شأنه أن يخرج الأدب منخبويته من جانب، ويضمن التوافق بين اللغة والواقع من جانب آخر.

١ - ٢ -

لا يتسع مجال هذه الدراسة لمزيد من التفصيل في الحديث عن تلك الاختيارات ولا عن الخلافات الأدبية وغير الأدبية التي حكمتها، وإنما أتينا على ذكرها لأن حركة مجلة «شعر»^(٢) قد عاشت في خضم المشكل اللغوي في الشعر، في أعنف صوره. بل يمكن القول إنها حاولت أن تصوغ طرحاً متميزاً في هذا المجال.

ولعل المشكل اللغوي كان يحظى من لدن «شعر» بحساسية خاصة وهناك مظهران - على الأقل - لهذه الحساسية المظهر الأول يتجلى في أن هذا المشكل كان سبباً مباشراً في توقف الحركة عن النشاط، حين أعلن يوسف الخال اصطفاها بما أسماه جدار اللغة^(٣). والمظهر الثاني يتمثل في أن المشكل أثار خلافاً كبيراً بين أعضاء الحركة، يرجح أن يكون وراء الانقسامات التي عرفتها منذ ١٩٦٢^(٤) الشيء الذي يدل على وجود صراع داخل حركة مجلة «شعر» بخصوص اللغة، بين جناحين جناح يتبنى «اللغة المحكية» وكان يتزعمه يوسف الخال، وجناح كان يدافع عن اللغة العربية الفصحى، وكان يقوده أدونيس.

١ - ٣ -

لقد وجدت دعوة بعض الشعراء الغربيين - وعلى رأسهم ت.س. إليوت - إلى ضرورة اعتماد اللغة اليومية في الخطاب الشعري، صدى واسعاً لدى الشعراء العرب المعاصرين، فافتتقوا «ديما حققة شعراء الغرب وبالأفاق البعيدة التي بلغت

تجاربهم الإبداعية. وقد مال البعض إلى الاعتقاد أن واحدة من صعوبات اللحاق بشعراء الغرب، واختزال المسافة الإبداعية القائمة، تبدو كاسمة - كما ذكر يوسف الخال - في كون الشاعر العربي يفكر ويكتب باللغة الحية لمجتمعه، في حين أن زميله العربي يفكر ويتحدث بلغة ثانية»^(٥).

وبالنظر إلى الفرق المشار إليه بين اللغة العربية الفصحى واللغات المحكية، فإن الأمر يكتسي طابع الخصوصية في البلاد العربية، ذلك أن ركوب اللهجات المحكية يعني الغاء للبعد العربي وتكريسا للبعد القطري والجهوي لهذا فإن يوسف الخال عندما يتحدث عن لغته الشعرية المقترحة، فإنه لا يسميها لهجة، ولا لغة عامية ولا لغة دارجة. وإنما يسميها «لغة فصيحة» تارة و«لغة حديثة» تارة أخرى، و«لغة محكية» تارة ثالثة. وهذه التسميات إنما هي مؤشر على الحساسية التي تتميز بها المسألة اللغوية. وإدراك لخطورتها. فهل يتغلب الأمر بمحاولة «ترميم» للعربية الفصحى حتى تصبح أكثر استجابة لروح العصر؟ أم يرفضها ويأتي اقتراح بديل عنها؟

٢ - ١ -

ينطلق يوسف الخال في تحديده لما يسميه «اللغة المحكية» من مسلمة تقول «إن اللغة لا تنفصل عن الإنسان، وإنما أداة تتطور بتطوره، وأن صفاتها الأساسية واحدة في اللغات جميعاً»^(٦) وراح يناقش المسألة اللغوية على ضوء هذه المسلمة. فالكشف أن «اللغة العربية مظلومة بالمتكلمين بها لقد تطورت بالكلام، ولكن المتكلمين لم يعترفوا بتطورها بالكلام، كأي لغة حية في العالم. لقد طوروها بالكلام، ولكنهم يكتوبونها كما هي، حسب الطريقة القديمة التي لم تتطور. واقتصد قواعدها ونحوها وصرغها، ولا اقتصد المفردات. اللغة العربية هي ذاتها، لغة الجريدة مثل لغة نهج البلاغة، بدون فرق. إذن اللغة واقعة في ظلم لا بد أن ينفجر يوماً»^(٧).

هكذا يصوغ يوسف الخال إشكالية اللغة العربية، أو ما يسميه جدار اللغة. فالمسألة تتعلق بإزديادية لغوية، ولكن ليس بين الفصحى واللهجات، كما قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة، بل بين المكتوب والمنطوق، فالمنطوق يخضع لطقوس اللغة العربية التي لم تتغير منذ القديم، والمنطوق يتعدى على هذه الطقوس ويكون لغته بعيداً عنها.

ولما كان الكلام - مثله مثل الكتابة - خلقاً، فإن هناك علاقة تفاعل بين الكلام والكتابة. وهو ما أدى إلى تقليص المسافة بين الكتابة والكلام، أو هو ما، في اللغات الأخرى، أما في اللغة العربية فعلا يتم هذا التفاعل إلا ببطء كثير، لأن لنا لغتين، تطورت أحدهما عن الأخرى، واتسعت الهوة بينهما إلى حد الانفصال^(٨).

لم يقدم يوسف الخال نظرية مفصلة لمشروعه اللغوي الداعي إلى تبني «اللغة المحكية». وإنما جاء عرضه للمشروع عبارة عن إشارات موزعة هنا وهناك، ويبدو أن طموحه كان يقوده الإعجاب بما حققه بعض الشعراء الغربيين في هذا المجال. أكثر مما كان ينطلق من بحث عميق في وضعية اللغة العربية. ومن ثم قرأ مرجعيته في صياغة مفهوم «اللغة المحكية» لا تستند إلى تحليل المعطيات التاريخية والموضوعية للواقع اللغوي العربي. وإنما تستند بالدرجة الأولى إلى النجاح الذي حققته التجربة الغربية، في محاولتها لتقريب اللغة الشعرية من اللغة اليومية. فإذا صبح القول إن الشعر لغة فإن اللغة شعر بالمقابل «فولاه» لا تتجدد اللغة، ولا تنمو ولا تبقى فهو دائماً يخلقها كتابياً، ويخلقها المتكلمون بها كلامياً. وبين الخلق الكتابي، والخلق الكلامي صلة حميمة، جعلت عزراً بلوندا و.س. إليوت وسواهما من أقطاب الشعر والنثر المعاصرين أن يقولوا بضرورة اقتراب الشعر في الأخص من الكلام المحكي»^(١٤)

إن سلطة هذه المرجعية على يوسف الخال لم تمهله ما يكفي من الوقت لكي يبلور بشكل واضح مفهومه للغة المحكية ولهذا جاء كلامه عاماً، لا يسعف على تحديد دقيق للمصطلح.

إن الطرح المركزي الذي انطلق منه يوسف الخال، يقول بتجاوز الأزواجية اللغوية بين الكلام والكتابة. ومن أجل ذلك دعا إلى تخليص اللغة العربية مما يعتبره «اثقالاً»، تكرر تلك الأزواجية، تلك أن «الاتقال التي تحملها بهذه اللغة العربية الفصيحة، والتي لا نحبها، طرحتها جانبا. ونتكلم بدونها وننقاهم. نتكلم أعرق موضوع نشاء بهذه اللغة، متروكا منها الأحمال والأعباء النحو مثلا، المثنون النسوة الخ. هؤلاء لا نستعملها عند الكلام. ومع ذلك فإننا ننقاهم»^(١٥). واضح من خلال هذه الإشارة - ولعلها من الإشارات القليلة التي يدخل فيها يوسف الخال في التفاصيل - أن «اللغة المحكية» تحتفظ بجميع مكونات العربية الفصحى، ما عدا بعض القواعد النحوية، بما فيها الحركات الإعرابية وبعض الضمائر.

ولما كانت اللغة - أية لغة - تتأطر في بنية لا يمكن فصل عنصر منها دون المساس بالعناصر الأخرى، فإن الدعوة إلى التخلي عن قواعد النحس، وبعض الضمائر لا يكفي لتجلاء الرؤية عن «اللغة المحكية».

وقد زاد من صعوبة تحديدها أن الخال نفسه لم يمارس هذه اللغة شعرياً، إلا في حدود ضيقة جداً. مما لا يسمح معه بالخروج بتنازع واضحة وحاسمة. فلقد اتخذ توظيف يوسف

كيف يتم ردم هذه الهوة؟ يقترح يوسف الخال «اللغة المحكية» كخروج من هذا المأزق اللغوي. وذلك بغية إنابة الفرق بين اللغة المكتوبة (الفصحى) واللغة المنطوقة (العامية). وهكذا أضاف لغة أخرى فأصبح التمييز بين ثلاثة استعمالات للعربية ضرورياً.

اللغة العامية وهي لغة التواصل اليومي العادية. أنها اللغة التي لا تكتب، مما جعلها غير صالحة للخطاب الأدبي. وهذا ما يؤكد يوسف الخال نفسه حين يقرر «أنا أرفض أن أقول إنني أكتب لغة عامية»^(١٦). لأن «كتابتها في نظري غير صحيحة من ناحية ضبط كيانها اللغوي وقواعدها. فغة الكلام كما درج على كتابتها لا تزال متأثرة بالصوتية على أسلوب الزجالين»^(١٧).

اللغة العربية الفصحى ويضيف إليها يوسف الخال صفة «القديمية». ومن خصائصها عنده أنها تكتب ولا تتكلم ولأنها لم تتطور بتطور المجتمع العربي، فإنها قاصرة عن التعبير عن حاجات الإنسان المعاصر. ولها فإن يرى أنها لا تصلح بدورها لغة شعرية. أنها معقدة في نصوصها وصرفها إلى الحد أن أبناءها لا يستطيعون تعلمها»^(١٨)

اللغة المحكية ويسمبها يوسف الخال «اللغة العربية الحديثة» كما سلف. وهي التي تحكى وتكتب في نفس الوقت، ويصر صاحب مجلة «شعر» على أنها تطوير للعربية الفصحى. لذلك يرفض أي فصل بينهما

ويشرح يوسف الخال مفهومه لـ «اللغة المحكية» بقوله «أنا نظريتي بكتابة اللغة المحكية أدبياً، مع الحفاظ على أصولها وانتمائها للغة الفصيحة - لأفضل بين المحكية والفصحى. أنا أقول إن اللغة التي كتبت بها (الولادة الثانية) هي اللغة العربية الحقيقية»^(١٩).

واضح أن في كلام يوسف الخال هذا بعض الاضطراب. ولعل مرده إلى أنه أخذ من حديث شوقي إجراء معه جهاد فاضل. ولكن هذا الاضطراب لا يمنع من تحديد «اللغة المحكية» بخاصيتين أولاهما أن هذه اللغة هي امتداد للعربية الفصحى، ولذلك فإنها تكرر أصولها، وتعلن انتماءها إليها. ثانيتهما أن «اللغة المحكية» هي غير العامية. ومن ثم فإن «المحكية» يمكن اعتبارها بمعنى ما فصحة حديثة. في مقابل الفصحى القديمة وحداثتها التي جعلت منها لغة الأدب بامتياز. إذ لا أدب حديث إلا بلغة حديثة. ما هي اللغة الحديثة؟ هي التي تحكى. لا التي تكتب ولا تحكى. هذه ليست لغة حديثة»^(٢٠).

كان خلافاً داخلياً، لم يتخذ طريقة إلى صفحات «شعر» حفاظاً على إبقاء الحركة على قيد الحياة لمدة أطول.

ولكن المتتبع لحركة مجلة «شعر» وللصراعات الظاهرة حيناً، والخفية أحياناً أخرى بين أجنحتها، لا يسعه في نهاية التحليل إلا الإقرار بأن الانسحابات التي عرفتها «شعر» سنتي ١٩٦٢ و ١٩٦٨، كانت ترجع في جانب كبير منها إلى الاختلاف حول المسألة اللغوية، وهذا ما اعترف به يوسف الخال نفسه بعد سنوات من توقف نشاط حركته الشعرية، إذ قال: «إننا قد اصطدنا بجدار اللغة. فالأدب الحديث لا يكون حديثاً، ما لم يكتب بلغة حديثة. ولغتنا الحديثة هي اللغة التي نتكلمها وبها يجب أن نكتب شعراً ونثراً، يستمد لغته وتصايره وعبقريته وإيقاعه من كلام الناس»^(٢٣).

٢ - ٥ -

لم يكن يوسف الخال أول من دعا إلى التخلي عن العربية الفصحى في الأدب. فقد أخذ المشكل اللغوي حجم معركة أدبية، قبله يعقود، بين كتاب اعتبروا نوي نزعة فرعونية وآخرين عدوا قوميين ولم يؤد تلك المعارك إلى نتائج حاسمة، سوى أنها أبانت عن الخلفية الأيديولوجية للمشكل.

ولعل الاعتماد على الطروحات الأيديولوجية، دون مراعاة الشروط الموضوعية للغة نفسها، هو ما جعل تلك المحاولات تؤل إلى اليأس والفشل، وعلى الرغم من أن أحداً لا يستطيع إقصاء البعد الأيديولوجي في المسألة اللغوية، إلا أن هذا البعد لا يعمل المكون الوحيد فيها.

ولما كان يوسف الخال غير قومي النزعة، فإن علاقة اللغة العربية بوحدة الوطن العربي يجب أن تهمل في رأيه، لأنها تفسر اللغة تفسيراً خارجياً. فقد كان يعتقد أننا يجب أولاً أن «نقرر إذا كان اعتماد لغة الكلام حقيقة أم لا. فإذا كان حقيقة توجب علينا الأخذ بها، دون اعتبار خارجي. فمأذا تفيد وحدة العرب إذا قامت على أسس مزيفة»^(٢٤).

لا شك أن في هذا إقراراً بأن اللغة العربية لا تمثل مكوناً من القومية العربية. وهو القرار يستمد خطورته من أنه جاء في سياق المد القومي العربي. وفي مقابل ذلك ينتعش الغرب مرة أخرى كنموذج لحل الإزدواجية اللغوية. إذ يلجأ يوسف الخال إلى أسلوب المقارنة، فيعامل اللغة العربية، تماماً كما تعامل الغرب مع اللغة اليونانية واللاتينية. فكما ماتت هاتان اللغتان على يد أهلهم، وتطورتا إلى لغات متباعدة كتبت وتكلم في نفس الوقت فإن الخال يدعو إلى موت اللغة العربية. ولما كانت المجتمعات الغربية تتحدث لهجات متباينة، فإن التعريض على كتابة هذه اللهجات أدبياً من شأنه أن يخلق منها لغات كالفرنسية والانجليزية.

وكما أن هذه اللغات لم تؤثر على التراث اليوناني واللاتيني، فإن الوضع اللغوي الذي يقره الخال، لن يمس بقيمة التراث العربي، ذلك أن لنا «عبرة بغيرنا من الشعوب التي اعتمدت لغة الكلام دون لغة الكتابة، كالبيزنطية واللاتينية. إن التراث اليوناني واللاتيني القديم غني جداً، ولم يفقره أو ينقصه، أو يحط من قدره كون اللغة اللاتينية لم تعد تستعمل إلا في الاختصاص»^(٢٥). وبهذا يكون يوسف الخال قد أفرغ التراث العربي من محتواه الوجداني والأيديولوجية التي يتميز بها. ويدعو إلى النظر إليه بالطريقة نفسها التي نظر بها إلى التراث اليوناني.

وإذا عرفنا أن خصوصية التراث العربي، إنما يستمدّها من الدين والتاريخ، مما جعله أكثر حضوراً في أية صياغة للواقع العربي، فإن يوسف الخال يعكس مفهوم حركة مجلة «شعر» للتراث، هذا المفهوم الذي يحصر التراث العربي — في أحسن الأحوال — داخل حدود الدراسات الأكاديمية.

إن أوروبا عندما تخلت عن اللغة اللاتينية لم تفعل ذلك بقرار فردي أو جماعي، وإنما جاء ذلك نتيجة تطور عميق عرفته المجتمعات الأوروبية، مما أدى إلى حاجة المجتمع للتواصل أصبحت فوق طاقة اللغة اللاتينية. ومن ثم فإن المقارنة التي أقامها يوسف الخال لا محل لها، نظراً لاختلاف الظروف التاريخية التي مرت بها المجتمعات الأوروبية والمجتمعات العربية. ويمكن القول — مع كمال خير بك — أن طرح القضية بالشكل الذي طرحها بها الخال، يفامر بتسوية المشكل الأساسي، بإهمال عناصر أخرى مهمة، لا غنى عنها لإقامة مقارنة صحيحة، فيوسف الخال «يتجاهل الأطار التاريخي للشعر الأوروبي الحديث، والمسيرة التطويرية الطويلة التي كان شجرة لها. في حين أننا ما نزال على اعتاب نهضة أدبية وثقافية. عملت نزعة «ظلامية» دامت قروناً عديدة على فعلها عن جذورها وتراثها البهي»^(٢٦).

إن التشكيك في قدرة اللغة العربية الفصحى على تلبية حاجات العصر التواصلية، والشعرية خاصة إنما ينبع لدى الخال انطلاقاً من منطق محاكاة الغرب، ولم يصدر عن رصد دقيق لواقع اللغة العربية.

٣ - ١ -

إن العالم العربي يعيش ازدواجية لغوية، ما في ذلك شك. ولكن تلك الازدواجية هي نتيجة وضع تاريخي وثقافي، ولا يمكن أن تزول إلا إذا زالت شروطها. وقدذاك يمكن الحديث عن تحول لغوي، على أن مثل ذلك التحول لن يتم إلا في إطار اللغة العربية الفصحى، لأنها أصل مشترك للعاميات العربية. ولعل هذا ما أدركه أعضاء حركة مجلة «شعر» الآخرون، ولذلك ظلوا

تمسكين بالعربية الفصحى. وبذلك فإن دعوة يوسف الخال إلى اعتماد «اللغة المحكية» أدت إلى تغير الحركة من الداخل، وحقت نتائج عكسية، إذ عرقلت مسيرة الحياة الشعرية أكثر مما عللت على تقدمها.

ويهم الدراسة الآن أن نقف عند الشق الثاني للمسألة اللغوية عند حركة مجلة «شعر»، وذلك بعرض مفهومها للغة الشعرية في إطار العربية الفصحى.

بداً لا بد من تسجيل ملاحظة مفادها أن «شعر» لم تعتن في نظيرها للشعر بالجانب اللغوي قدر اعتنائها بجوانب أخرى كالرؤيا وغيرها. فهي لم تخصص دراسات مستقلة للموضوع. ولعل مرد ذلك إلى أنها قصدت إلى تأجيل الخلاف حول اللغة المشار إليه آنفاً، وإلى إيمانها بصعوبة صياغة نظرية من شأنها أن ترسم حدوداً للاستعمال اللغوي في الشعر الحديث. ومن ثم فإن الباحث قد يعثر على يقينه بخصوص اللغة الشعرية لدى «شعر» في المتن الشعري أيثر مما هي عليه في التنظير.

من هنا تبدو حركة مجلة «شعر» أقل تماسكاً فيما يتعلق باللغة. ولعل أقوى المعارضين لمشروع يوسف الخال اللغوي كان أدونيس ومع أنه لم ينشر موقفه من «اللغة المحكية» إلا بعد انسحابه من «شعر» فإن تسجيل هذا الموقف - وإن جاء متأخراً - يظهر ضرورياً في سياق هذه الدراسة فقد تمت الإشارة قبل قليل إلى أن الخلاف اللغوي الذي كان من أسباب موت الحركة، كان خلافاً داخلياً حرص الأعضاء على تأجيل البيت فيه خشية العواقب التي قد ترتب عليه. فيوسف الخال نفسه لم يطرح المشكل اللغوي علانية، وعلى صفحات «شعر» إلا في وقت متأخر من عمر الحركة، وبالصيف سنة ١٩٦٤ حين أصدر بيانه المعروف ببيان «جدار اللغة». أما قبل ذلك فقد كان يكتفي بالدعوة إلى «إبدال التعابير والمفردات القديمة، التي استنزفت حيويتها، بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم تجربة وحياة الشعب» (٢٧). وهذه الدعوة التي أوردها الخال في سياق محاضراته عن «مستقبل الشعر العربي في لبنان»، التي كانت بمثابة ورقة عمل، وأرضية انطلاق لحركة مجلة «شعر». فيما بعد تركّز عن أهمية التجديد اللغوي. ولكن في إطار العربية الفصحى.

بيد أن «شعر» التي رحبت بالقصيدة العامية في أول عدد منها، إنما كانت تعبر عن وجهة نظر محتشمة تبذرت ملامحها العامة، من خلال مشروع «اللغة المحكية». إن هذا يؤكد ما سبق لهذه الدراسة أن سجلت من أن المسألة اللغوية كانت تتميز بجساسة خاصة داخل «شعر» وكانت محل صراع خفي بين أعضائها وعندما طفا هذا الصراع على سطح صفحات المجلة، أعلن عن شوقيها وبهذا المعنى تكون حقاً قد اصطدمت بجدار اللغة.

يقول أدونيس في رسالة متأخرة إلى يوسف الخال .

«اختلّفاً على سبيل المثال في مسألة اللغة. من جهتي لم أكن أستطيع فيما أرى انهيار العالم من حولي، وانهيار القيم التي تعبر عنه، إلا أن أكتب وكأني أسكن في نبض اللغة العربية، وقد رد لجسدها بهائوه الأصلي. هكذا كنت أرى أن الكتابة باللغة الدارجة، إحدى علامات ذلك الانهيار. ومن هنا كان حرصي الكامل على أن أكتب باللغة نفسها التي أسست لنقافتنا» (٢٨).

وعلى الرغم من أن صيغة هذا الدفاع عن اللغة العربية الفصحى تبدو أكثر ارتكازاً على وضعية العالم العربي، الشيء الذي لا نجده عند أدونيس ولما يزل عضواً في حركة مجلة «شعر» فإن الشاعر يقيم دفاعه على ثلاثة أركان، يغلب عليها الطابع الأيديولوجي، أكثر من غيره.

أما الركن الأول فيتمثل في أن العربية الفصحى هي الملمح العربي الوحيد الذي مازال يقاوم الانهيار. وبالتالي فإن الفصحى تبدو هنا علامة أمل على إمكانية إنقاذ هذا الواقع. هنا يدفع إلى القول إن أدونيس لا يتعامل مع اللغة بصفتها أداة تعبيرية فحسب، وإنما هي رمز لثقافة وهوية في المقام الأول.

ومضمون الركن الثاني أن اللغة العربية الفصحى، هي التي تكفل علاقة طبيعية بين التراث العربي والشعر الحديث. ومن ثم فإن التخلي عنها يعني من بين ما يعني، قطع الصلة بالتراث، مما يجعل القصيدة العربية الحديثة مغمترقة إلى المشروع التاريخي والثقافي والابداعي. انطلاقاً من هذا يكتب أدونيس في نفس الرسالة . «لم تكن المسألة بالنسبة إلينا أن نكتب وكان الشعر لم يكن موجوداً قبلنا بل كانت على العكس من ذلك أن نكتب فيما نحي وعيا كاملاً أننا نحضن لغتنا، بعقيدتها الشعرية الخاصة، وبكيفية جسدها الثقافي» (٢٩).

وينهض الركن الثالث على طبيعة اللغة الشعرية نفسها. ويرى أدونيس أن طرح اللغة الدارجة بديلاً عن الفصحى، هو طرح مفلوط، يتناول وموقع اللغة داخل العمل الشعري، ذلك أن الذين قالوا بهذا الطرح، إنما ينظرون إلى اللغة «من حيث أنها وسيلة عملية للتخاطب والتفاهم، لا من حيث أنها وسيلة إبداع. ينظرون إليها ألقياً لا عسودياً. في الشعر، في الأدب، أجمالاً، لا يكفي أن نعرف اللغة. وإنما علينا أن ننقش أصولها وأسرارها» (٣٠).

وإذا كان اللجوء إلى الدارجة يهدف إلى ردم الهوة بين الإبداع الشعري و«الجمهور» فإن تلك الهوة من طبيعة العمل الشعري. وإذا زالت زال معها الشعر. لأن الأمر آنذاك يتعلق بالتركيز على الجانب التواصل في اللغة الشعرية، بينما يقر الجانب الإبداعي فيها.

وبناء على هذه المقدمات التي تجعل الهوة بين لغة الشعر سواء كانت دارجة أو فصحية وبين لغة التواصل، فإن أدونيس يقول باستحالة اللغة الطبيعية في الشعر، لأنه إبداع. وكلمة «إبداع» لديه تكاد ترادف «الصناعة» في النقد العربي القديم،

فكلهما ينهض على إعادة خلق اللغة، وتشكيلها بطريقة غير مألوفة، ولما كان الأمر كذلك فإن «مشكلتنا، إذن، ليست في أننا نكتب بلغة ونتكلم بلغة، كما يبسطها بعضهم. مشكلتنا أننا نكتب بروح تقليدية ولغة تقليدية شبه ميتة مشكلتنا هي انعدام الإبداع وضف روح التجدد، وانحطاط المستويات الثقافية، نحن بمعنى آخر لا نكتب باللغة العربية، بل نكتب بأسلوب لغوي، انحطاطي، ميت، ترفضه اللغة العربية بالذات»^(٢٤).

بهذا يلقي أدونيس الأزواجية التي قال بها الخال (لغة مكتوبة ولغة متحركة)، ويضع مكانها إزدواجية تنطلق من طبيعة العمل الأدبي نفسه، فإذا كان الخال يركز على تقريب اللغة الشعرية من «الشعب» فإن هذا الهدف لن يتحقق عبر ركوب اللغة الحكيمية ففي «لبنان شعراء يكتبون بلغة يسمونها دارجة إلا أنها أكثر صعوبة من اللغة الفصحى، حتى عند عامة الناس، فالهولة لا تنتج عن اللغة، بل تنتج عن مستويات الفهم والمعرفة والطاقة النفسية»^(٢٥).

إن أدونيس قد وضع يده على ما يميز الشعر عن النثر، من الناحية اللغوية وذلك بتفريقه بين لغة التواصل المادية وبين لغة الإبداع وهذا التمييز يتم على صعيد جميع اللغات، سواء كانت عامية أو فصحي، مما ينطبق مع ما توصلت إليه بعض الدراسات الحديثة التي اقترت بأن «النثر هو بالتدديد اللغة الطبيعية، أما الشعر فلفظة الفن، أي أنه لغة مصنوعة»^(٢٦). ولكن أدونيس الذي يدافع بحماسة عن لغة الضاد، يصي كل الوعي إشكالية هذه اللغة، التي سبقت الإشارة إليها في بداية هذه الدراسة. ذلك أن تقاطع اللغة العربية الفصحى، مع حقول من اللغات الأيديولوجية (التاريخ، الدين، القومية، الخ...) قد جعل العرب ينظرون إليها، بالارتباط مع مصيرهم بشكل عام وهذا ما عبق إشكالياتها، وجعل كل أقبال على تجديدها مليئا بالمخاطر. إن هذا التداخل الذي أصبح يفعل عوامل كثيرة تماهيا، أدى إلى أن اللغة العربية لا تقول ذاتها بقدر ما تقول غيرها ومن ثم تعققت الأزمة بين العربي ولغته وأصبحت «اللغة التي ينظر إليها بوصفها جوهر الكائن العربي تبدو في الممارسة العملية، ركاسا من الألفاظ هذا يتقنها وذلك يهجورها إلى لغة أخرى، عامية أو أجنبية، وذلك لا يعرف أن يستخدمها أبداعيا فكانها مستودع ضخم، يفر منه بشكل أو آخر، كل من يدخل إليه، ويغترف حاجته إليه. فهناك مسافة بينها وبين من ينطق بها»^(٢٧).

إن هذه الوضعية اللغوية التي يعيشها الإنسان العربي أزاء لغته تغزو أكثر إشكالية مع الشعر، الذي يعمل إلى تطوير اللغة وخرق حدودها، ويمكن الإقرار هنا بأن العربية الفصحى بثقلها الذي أشير إليه، تبدو غاية في الصعوبة. وقد دفعت مثل هذه الصعوبة ببعض الشعراء إلى حافة اليأس، وليس يوسف الخال الوحيد من شعراء حركة مجلة «شعر» وكتابها من ينس

من تطوير العربية فسط الرحال عند «اللغة المحكية»، بل هناك شعراء آخرون كانوا أن يخرصوا أمام جبروت العربية الفصحى ومن هؤلاء الشاعر أنسي الحاج، الذي وإن لم يملك الجرأة الكافية للانخراط في اللغة المحكية، إلا أنه مارس سطه على الفصحى، إما من خلال التمرد على قواعدها ومعجمها - وهي ظاهرة نعتز عليها عند أغلب شعراء «شعر»، مع تفاوت في درجة هذا التمرد - وإما من خلال التعبير عن ضيقه بها، في سياق آرائه النقدية.

في مقال له تحت عنوان «مازق ما وراء اللغة»، وهو عنوان طافح بالدلالة يرد أنسي الحاج وصول القصيدة الحديثة إلى الباب المسدود - وهي فكرة فيها نظر - إلى اللغة. وكأنه يتبنى بذلك وجهة نظر يوسف الخال في الموضوع. وهكذا ذهب أنسي الحاج إلى أن الشعر العربي الحديث قد وصل إلى مازق «ولا خلاص له إلا بتجاهل الحقيقة وتحذير نفسه، والعودة إلى المظاهر، أو بالصمت، باعتقاد وسائل التعبير بالدارجة مع بعض الحرية في التصرف ضمن حدود الأمن» أو بالصمت الشاعر مقيم إقامة جبرية في لغة الآخرين. لغته، لغته الصحيحة، الانشائية المعبية غير ممكنة»^(٢٨).

ويبدو أنسي الحاج أكثر تحرفا في هذا المجال من الخال نفسه. فإذا كان الخال يهدف إلى إحلال نظام لغوي محل نظام آخر، فإن أنسي الحاج لا يعتمد قياس البديلات. فقد دفعته ميولات السريالية إلى محاولة دهم النظام اللغوي، دون أن يصوغ بديلا عنه. كما فعل الخال الذي ركز على ضرورة التطابق بين «الكلام» و«الكتابة». فيما يتوضع الحاج بعيدا عن هذه التحديدات «الخارجية»، ما دام الشعر عنده، «ليس محدودا بالربح والخسارة اللغوية»^(٢٩).

٣ - ٢ - ٤

نستطيع مع تقدمنا، أن نميز بين ثلاث رؤى للغة، داخل حركة مجلة «شعر» الأولى تطرح نظاما لغويا، بدل العربية الفصحى، يتمثل في «اللغة المحكية»، والثانية تتمسك بالفصحى، والثالثة تمرد على الاثنين معا، دون أن تقترح نظاما خاصا.

وقد انعكست هذه الرؤى على لغة الإبداع الشعري داخل الحركة. إذ نغش على نصوص بالعامية وهي على قلتها تؤكد حضور الرؤية الأولى. كما أن أغلب انتاج «شعر» الإبداعية كان بالعربية الفصحى، وإلى جانب ذلك، نجد نصوصا تخلط بين هذه وتلك

ولقد أنجز كمال خير بك دراسة قيمة لمستويات الاستعمال اللغوي لإبداع «شعر»^(٣٠)، وستقف الدراسة الحالية في هذه الفقرة على علاقة اللغة عامة بالشعر، كما تقتربها حركة مجلة «شعر» من خلال جهودها النظرية.

الوعي الحاد بهذه العلاقة نفسها .

وإذا كانت اللغة تفرض نفسها على الشاعر بهذه الصورة الضمنية باعتبارها معطى مستقلاً عن إرادته فما الذي يضمن للشاعر والمالاة هذه تميزه وفردانيته؟ بعبارة أخرى، إذا كانت اللغة ملكاً للجميع يحددها التطور التاريخي، والارث الحضاري للمجتمع فما السر في تفاوت التجارب الشعرية واختلافها؟

إن مثل هذا السؤال يشكك في أهمية «التجربة الفردية» التي جعلت منها حركة مجلة «شعر» مصدراً أساسياً من مصادر الابداع الشعري. ويضع الفردانية في حدود معينة تحكم عليها بالنسبية. ولعل هذا هو ما جعل يوسف الخال يضع هذه الفردانية في إطار محصور فحين «نقول بالفردية والفردانية إنما تعني بالقياس إلى شيء آخر. هذا الشيء هو الموجود والمسبوق إليه. اللغة كانت وكذلك الطريقة. وليس بمقدور كل شاعر أن ينشيء لغة جديدة في التعبير الفني بهذه اللغة»^(٤١).

من الواضح إذن، إن اللغة بوصفها منظومة اجتماعية وتراثية، قد شكلت سلطة حقيقية لكبح جماع «شعر» التي كانت تدعو إلى الانفلات من كل القيود الإبداعية. وإذا عرفنا أن الحركة كانت تنبثق من «التجربة الفردية كمنعزل للرؤيا الشعرية، مما جعلها تبدو وكأنها تنظر للشاعر وليس للشعر، فإن اللغة بتقلها الذي تمارسه على العملية الإبداعية، كانت موضوع شكوى داخل حركة مجلة «شعر» لأنها تحول دون القبض على ذلك العالم اللانهائي الذي اعتبرته موضوعاً للشعر. كما أن اللغة - بالإضافة إلى ذلك - تمنع الشاعر من تحقيق الشكل الشعري المفتوح الذي كانت تحلم به «شعر».

ويمكن تبسيط معاناة الحركة مع اللغة، من هذه الزاوية، من خلال تمييزها بين لغة الواقع الاجتماعي، وبين لغة الواقع الانساني ذي البعد الانطولوجي. وبما أن اللغة لا تتطابق إلا مع الواقع الاجتماعي، فإن الشاعر يجد صعوبة كبيرة في إرغامه على الانزياح - لاحتضان الواقع الانساني. أنه «المنطق اللغوي الذي يفسح المجال لسيطرة اللغة، تلك السيطرة المخربة، حيث تتحول من مصطلح، إلى مادة جامدة تفرض نفسها على الدولوات بطريقة معكوسة. أي أن اللغة تعني ما تعنيه بدءاً من اللغة، وليس من الواقع الانساني»^(٤٢).

إن تخفي تلك الصعوبات - في الحقيقة - هو ما يجعل من الشعر شعراً، وليس خطايا تواصلها عادية. وقد أدركت الحركة هذه المسألة ولذلك ركزت في تنظيرها للغة الشعرية على الطبيعة اللغوية للشعر، حتى أن يوسف الخال ينادي يذهب إلى أن المبنى في الشعر، الذي يتحدد بسمات لغوية، مصدره المجتمع والتراث، فيما يفقد «الوعي» ملتصقاً بالشاعر كفرد ومقياس شعرية نص ما يكسب في مدى ملاءمة المعنى والمبنى إلى الحد الذي

إن ما يجمع الرؤى اللغوية المشار إليها، يكمن في أنها لا تعتبر اللغة قالباً جاهزاً، وإنما هي متسمة بالمرونة. الشيء الذي يجعلها قابلة للتجديد، ما دام العالم يتجدد، والشعر يتجدد. وهذا التداخل بين الأطراف الثلاثة (اللغة والعالم، الشعر) يأخذ شكلاً جديداً عند أوتيس على سبيل المثال، حين يفترض لهذه العلاقة الثلاثية بقوله «الشعر ليس موجوداً في اللغة، كما هو اللون مثلاً، والطير، موجود في الورد. الشعر في الإنسان. والإنسان هو مآل اللغة بالشعر، ومآل العالم. وفي العالم أشكال وجود بقدر ما فيه من أشكال الحساسية، هذا يتضمن أن إحساس الشاعر بخاصة، أو وعي حضوره الشخصي في العالم، شرط أولي لكي يكون شعره هو أيضاً حاضراً في العالم»^(٣٨).

إن الذي يقدم لأطراف العلاقة وجودها، هو الإنسان، وبالتالي فإن الإنسان هو الذي يمنح اللغة شعريتها، ولما كان الشعر إعادة تشكيل للعالم فإنه يمكن القول بالنتيجة إن الإنسان يخلق العالم، ويخلق اللغة التي تعبر عنه ولكن عملية الخلق هذه، كتفنها صعوبات شتى، ومن أهم هذه الصعوبات، أن اللغة كلمات موجودة خارج الشعر والشاعر معاً، والنحو والقواعد اللغوية بصفة عامة، أوجدها الاستعمال الجمعي للغة كنظومة، فكيف يتسنى للشاعر أن يكيف ما هو موجود أصلاً، مع الشعر الذي هو في النهاية خلق وابداع؟^(٣٩).

إن مثل هذه الصعوبة النظرية هي ما أدى بحركة مجلة «شعر» إلى التخفيف من جموح الحرية التي نعت إليها. وهذا يوضح من جهة ثانية - إلى أي حد تبقى الاشكال الأدبية مرهونة بالتحويلات الاجتماعية، التي لا تشكل اللغة سوى أحد مظاهرها، وبالماضي الذي يفرض حضوره شعرياً عبر المظهر اللغوي نفسه. فالشاعر الحديث - لا يريد أن ينكر اللغة ولا لم يكن شاعراً عربياً، بكل ما يحمله هذا الوصف من مميزات لغوية^(٤٠). وهكذا فإن اللغة كنظومة اجتماعية، وتراثية تستدعي إعادة النظر في بعض الشعارات التي تتردد على ألسنة الشعراء، كالخلق والابداع والتحول وغيرها، بل إنها تضرب شعار «الحرية» الذي طالما استعملته «شعر» في إطلاقيته في الصميم.

ومن ثم يبدو الشاعر محاصراً بين أن يكون مخلصاً لتجربته، وبين الخضوع للمنظومة اللغوية بصرامة قوانينها. فالمكلة «موضوعة قبلًا بالنسبة إلى الشاعر، مفروضة عليه من داخل، وليست حجر لعب، ينقله أو يستبدله بغيره ساعة يشاء»^(٤١). وإذا كان النقد العربي القديم في مجمله يحزو عدم ملاءمة اللفظ للمعنى إلى قساد الذوق والفقر اللغوي، فإنه لا يمكن رد ذلك إلى فشل الشاعر في إقامة علاقة متوازنة بين ذاته والعالم الذي يتحدث عنه، واللغة التي يعبر بها. أي إلى ضعف التجربة الشعرية التي ما هي في نهاية التحليل سوى

يستحيل معه الفصل بينهما. فالشاعر «يتناول اللغة الكائنة، والطريقة المتوارثة، ويرغمهما على التفاعل - كيمي - مع المعنى الفردي والفريد الذي جسات به تجربته الأصول عامة. أما الفروع ولما هذه الفروع، فهي الفردية والفراة»^(٤٧). إن التوفيق بين البني (اللغة) كمعطى خارجي لا يخضع لارادة الشاعر، وبين المعنى كمكون ذاتي نابع من شخصيته وفردته يمكن أن يشكل جوابا على مثالية حركة مجلة «شعر» التي كانت تحرص على إقصاء المرجعية الاجتماعية في العملية الإبداعية. ولكنه يطرح في سياق الموضوع الذي تتعرض له الدراسة الحالية كيفية هذه العملية التوفيقية نفسها. فعل الرغم من إقرار «شعر» بسلطة اللغة ذات المرجعية الاجتماعية والتراثية إلا أن هذا الإقرار لا يعني الخضوع للامر الواقع. ومن هنا فإن قواعد اللغة وأصولها، والأساليب الشعرية المتوارثة في تاريخ هذه اللغة الأدبي، هما اللذان يمتحان أصالة الشاعر وموهبته الإبداعية. فهو إن خضع لهما تمام الخضوع، خرجت قصيدته هنرا لا حضور له. والصحيح هو أن يعترف الشاعر الأصل الموهوب، بقواعد لغته وأصولها، ويماديها الأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة والمتوارثة في تاريخها الأدبي. وفي الوقت نفسه يأخذ لنفسه قدرا كافيا من الحرية لتطوير القواعد والأساليب ونفخ شخصيته فيها،^(٤٨)

يبسود هذا الاهتمام بما يسميه الخال «الأصول» اهتماما جزئيا داخل حركة مجلة «شعر» لذا فإنه لا يمتل سوى وجهة نظر، لا يمكن أن تنسحب على باقي أعضاء الحركة. إذ يمكن أن نميز - على الأقل - بين وجهتي نظر أخرى، بالإضافة إلى هذه، تعابشت داخل الحركة.

أما الأولى فكانت تدعو إلى خرق نظام اللغة العربية، من خلال التمرد على قواعدها. ومرد ذلك إلى سائر بالتركيب في اللغات الأجنبية واللغات العامية. ويرى كمال خير بك أن هذا الخرق للقواعد النحوية لدى بعض أعضاء حركة مجلة «شعر» يرجع إما إلى انعدام المعرفة الكافية بالنحو. وإما إلى عدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة. وفي الحالتين، ثمة امتناع وأضغ عن التطبيق مع النظام القائم والمتناقل عبر التراث.^(٤٩) ويمتل انسي الحاج نموذجا بارزا لهذا التمرد.

وتبدو الثانية أكثر اقترابا من الدراسات الحديثة، حيث لا تعبر اهتماما كبيرا لمسألة القواعد، وإنما تركز على الانزياحات اللغوية التي تخلقها علاقات الكلمات فيما بينها، فإن لا سبيل إلى تغليب المعجم اللغوي لأنه يحيل على واقع معين، ولا سبيل أيضا للاختلال بالقواعد النحوية لأنها تعكس وضعا لغويا متوارثا. فإن الشعر الذي يعبر عن تجربة جديدة، يحتاج إلى لغة جديدة. وحدة اللغة هذه إنما تكمن في العلاقات الجديدة التي ينسجها الشاعر بين الكلمات داخل تركيب، يخضع نحويا وصرفيا إلى

القواعد المعروفة من ثم، فإذا كان الشعر تعبيرا «والتعبير لغة فاللغة إذن كائن حي يتجدد»^(٤٧).

ولما كان الشعر جزءا من الحالات النفسية والشعورية، فإن «الشعر الجديد، يعبر عن نفسه تعبيرا جديدا. إن هذا يعني أن له لغة متميزة. خاصة يتضح ذلك إذا عرفنا أن مسألة التعبير الشعري انفعال وحساسية وتوتر، لا مسألة نحو وقواعد. ويعود جمال اللغة في الشعر، إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض الآخر. وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال والتجربة. ومن هنا كانت لغة الشعر لغة إبداءات على تقيض اللغة العامة أو لغة العلم التي هي لغة تحديدات»^(٤٧) يبدو أدونيس بهذا التحديد الذي قدسه للغة الشعرية متماسكا مع أطروحات «شعر» النظرية أكثر من غيره. فهو لم يتناول الظاهرة اللغوية من الخارج، عبر قولها كنظام، كما فعل يوسف الخال، أو عبر التمرد عليها، كما نجد عند أنسي الحاج، وإنما نظر إليها في علاقتها بالتجربة الشعرية، كما نادت بها الحركة. وبهذا يكون قريبا من نظرية النظم التي قال بها عبدالقاهر الجرجاني، كما يبدو مستقيدا بشكل أو بآخر، من نظرية الشعرية الغربية ويظهر هذا من خلال تأكيدها على أن جدة اللغة لا تكمن في مفرداتها الجديدة التي «ينحتها» الشاعر، كما لا تتمثل في تقويض نظامها النحوي والصرفي، وإنما تتجلى في إقامة علاقة جديدة بين مكونات الجملة الشعرية. وهذا الإنجاز هو الذي يمنح اللغة الشعرية تميزا عن اللغة العادية. ذلك أن «لغة الشعر، هي اللغة الإشارية. في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح فالشعر الحديث، هو بمعنى ما، فن جعل اللغة تقول ما لم تعلم أن تقوله»^(٤٨).

هكذا يتضح أن حركة مجلة «شعر» قد استشعرت عبء اللغة في التعبير الشعري. ولكن أعضائها اختلفوا حول كيفية التخلص من هذا العبء، فبعضهم ركز على اكتشاف الفاظ جديدة، وبعضهم أجهر على قواعدهم اللغة وبعضهم وجد التجديد اللغوي في نسج علاقات جديدة بين الكلمات. وإن ما يجمع وجهات النظر هذه هو ضرورة التجديد اللغوي، الذي يؤدي إلى لغة شعرية تتماشى مع تجربة الحداثة الشعرية.

٣ - ٣ -

لقد وجدت حركة مجلة «شعر» في الصورة الشعرية منتصفا يمكنها من التخلص من سلطة اللغة، بالمعنى الذي سبق للدراسة تبسيطه.

ومن المفيد هنا أن نربط بين عالم الرؤيا كما حاولت «شعر» أن تقره^(٤٩). وبين الصورة الشعرية. ولابد من الإشارة أيضا إلى أن الربط بين الطرفين - بالإضافة إلى عناصر أخرى ستأتي الدراسة على ذكرها - هو من الخصائص التي تسم اللغة الشعرية في الشعر الحديث عموما. فقد ركز الشاعر القديم في

اللغة الشعرية في الشعر القديم، عنها في الشعر الحديث. فاللغة في الشعر القديم لغة تعبير، أعني لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسها مساً عابراً رفيعاً، ويجد الشاعر الحديث أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق. فليس الشاعر الشخصي، الذي لديه شيء ليعبر عنه. بل الشخصي الذي يخلق أحياءه بطريقة جديدة^(٥٣).

إن النظر إلى الكلمة في إطار العلاقة التي تقيمها مع الكلمات الأخرى، هو الذي يمنح الصورة الشعرية طابعها اللغوي. وبذلك تكون «شعر» قد جسدت «الزواج إلى «صورة» حديثة، تقطع صلاتها بالاستعارة التقليدية، لتخلق أساساً جديدة للتعبير الشعري، تنزع فيه الصورة إلى أن تعمل كلياً محل التعابير المعتادة^(٥٤).

والواقع أنه لا يمكن تزييد الأهمية القصوى، التي تحتلها الصورة الشعرية لدى «شعر» إلا إذا تم الربط بين الصورة وبين موضوع الشعر ووظيفته كما كانت الحركة تراهما. فقد تركزت جهودها على رسم ملامح لعالم لا ملامح له في الأصل، لأنه يعتمد في تحديده على عموميات انطولوجية، ميتافيزيقية الشيء الذي جعله غاية في التجريد. وهذا ما جعل الشعر لديها قريباً من الفلسفة.

ومن جانب مقابل فإن «شعر» رأت في اللغة العربية القصص تعبيراً عن عالم «حسي»، هو بالتأكيد نقبض «العالم» الذي حاولت أن ترصده في شعرها وتظهرها. وهكذا إنما احساس لدى الحركة بعدم التطبيق بين «العالم الشعري» - كما تراه - وبين اللغة المتوارثة. وكان مما عمق ذلك احساس أن الشعر في الغرب استطاع أن يبلور لغة شعرية جديدة، مستمدة من القاموس اليومي.

ومن هنا كانت مهمة حركة مجلة «شعر» جسيمة فهي من جهة هدفت إلى الكشف عن الرؤيا الشعرية، التي هي بطبيعتها غامضة. وهي من جهة ثانية، أرادت أن تعبر عن تلك الرؤيا بلغة تقترب من حيث قاموسها - على الأقل - من اللغة اليومية. لذلك احتاجت لتحقيق هذا الهدف إلى تطويع اللغة، بحيث العلاقات بين مكوناتها ومن ثم، فإن حركة مجلة «شعر» عملت على بلورة مفهوم جديد للصورة الشعرية ينهض بوظيفتين أساسيتين

أولاهما وظيفة نبوية، تجعل الصورة تساهم - إلى جانب مكونات أخرى - في تماسك البناء العضوي للقصيدة. إذ تدعو والقصيدة بهذا المعنى «رمز هذه الوحدة التي يصبغ الشعر عنها كفردوس مفقود. إنها تنشئ علاقات بين الأشياء، وأكثر الحوادث بها^(٥٥). إن دور الصورة الشعرية على مستوى البناء العام للقصيدة يصبح أكثر أهمية، إذا عرفنا أن «شعر» كانت تحلم بقصيدة لا موضوع لها، تمنح من شتات من التفاصيل. بعضها مستمد من الواقع وبعضها من التاريخ

الغالب - جهود على الكلمة كمصدر للطاقة الشعرية. وإذا حدث أن أقام شعريته على الصورة، فإن الصورة إنما تكون ذات وظيفة توضيحية ومن هنا كانت «المقاربة في التشبيه» ومناسبة المستعار منه للمستعار له^(٥٦) من عناصر عود الشعر الرئيسية. أما الشاعر الحديث فقد اعتمد الصورة لحمل اللغة على استيعاب عله الرخو. فما من كلمة هي شعرية أكثر من غيرها. هناك كلمات تتضمن في استخدامهما أو لا تتضمن طاقة شعرية. إن للكلمة عادة معنى مباشر، ولكنها في الشعر تتجاوزها إلى معنى أعمق وأوسع، لا يد للكلمة في الشعر أن تعلق على ذاتها، أن تتركز أكثر ما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول. فليست الكلمة في الشعر تقديمياً دقيقاً، أو عرضاً محكماً لفكرة أو موضوع ما. ولكنها زخم لنصب جديد^(٥٧).

لا شك أن التخلص من غنائية الكلمة التي طغت على الشعر العربي القديم، قد انتقل بالشعر من الانشاد إلى الهيس، مما جرده من نزغته الخطابية، التي احتفظ بها لقرون عديدة وخاصة في بعض الأغراض الشعرية ذات النفس الملحمي كالمديح والفخر، إلا أن أهمية هذه النقطة في السياق الذي نناقش فيه حركة مجلة «شعر» تتضح في الأصرار على التعبير بلغة تنتمي في مجعها إلى الواقع اليومي، فالشاعر الحديث الذي وسم بالمتنصر على اللغة «حين يستهدف الطريقة واللغة، يستهدف اكتشاف الألفاظ الجديدة، والمبنى المطلق، الذي يجب أن تتخذ القصيدة ذاتها. فهو يقسو على الشيء لا لزالته، بل لتجديده. وهو فيما يتعلق باللغة ينزل بها الأدنى ليعزها ويقيوها، ويمتحن قدرتها الفالقة على التعبير^(٥٨). واكتشاف الألفاظ هنا لا يعني سوى شحنها بجمولات جديدة، تستجيب لمفهوم الرؤيا في الشعر ولا يتحقق ذلك إلا عبر الانزياحات اللغوية، التي تخلق علاقات جديدة بين الكلمات، ثم بين الأبيات، ثم بين المقاطع، حتى تصبح القصيدة بروتها نوعاً من الاستعارة.

ومع هذا فإن هناك مظهرين - على الأقل يبرهان على أهمية الكلمة في الشعر الحديث. فرغم أن الأمر يحتاج إلى مسح إحصائي دقيق، فإن للتصنع لديوان الشعر العربي الحديث، لا بد أن يثير انتباهه طغيان الكلمات التي تنتمي إلى الحقل الوجودي أكثر من غيرها من مثل «الفرغ» و«الشك» و«الضياح». إلخ كما أن أسماء الرموز الأسطورية في القصيدة الحديثة، تعد من هذا الجانب نوعاً من التوسع المعجمي، الذي يسعى إلى اكتشاف عالم جديد.

هذان المظهران يشيران إلى أن للكلمة في حد ذاتها دوراً في شعرية القصيدة، ولكن هذا الدور لا يكتمل إلا عندما تندرج في سياق معين داخل الجملة. وهنا تفرق «شعر» بين نوعين من السياقات، سياق وصفي، يبي على الطابع التواصل الخيري، لغة وسياق إشاري يسخر اللغة لخدمة الرؤيا، وهذا ما يميز

وبعضها من الفلسفة الخ... والصورة هي التي تستطيع أن تجمع هذا الشتات تحت عنوان واحد.

ثانيتها وظيفة كونية ، تصل بها الصورة الى أوج تألقها. فتصحب جزءا من الرؤيا. أو الرؤيا نفسها ، ومن هذه الزاوية تغدو الصورة الشعرية كونها شعريا. انها تمكننا من «تجاوز السطح لنفوس في الأشياء وراء ظواهرها. حيث يمكننا أن نرى العالم في حيويته ، وبكارتته ، وطاقته على التجدد. وأن نتحد معه . لا نبعث في القصيدة الحديثة عن الصورة بحد ذاتها بل عن الكون الشعري فيها. وعن صلتها بالإنسان ووضعه. لا بد أن تنضاف الى الصورة الشعرية الرؤيا. فهما معا يعيدان لنا الضائع الحقيقي ، مع العالم الحقيقي»^(٥٦).

إن الوظيفتين المشغل الهمما متداخلتان ومتكاملتان. رغم أن النظر الى كل وظيفة على حدة. بإمكانه أن يكشف عن تفاوت في فهم علاقة الشعر باللغة ، وعلاقته بالعالم

٤ - ١ -

لقد أدت اللغة الشعرية ، بالآليات التي تصاحبها على مستوى المفردة والصورة معا. لدى حركة مجلة «شعر» الى إضافة مكون من مكونات الشعر. كان مضموما في النقد العربي القديم. ونعني به الغموض.

والغموض في الشعر قضية قديمة في النقد العربي. إذ يمكن ربما - على الأقل - الى الممارك النقدية التي أثارها شعر أبي تمام فمن المعروف ان الغموض كان من الأسباب التي جعلت الأمدي يفرج أبا تمام من عمود الشعر . ولا يمكن النظر الى المسألة الا بالرجوع الى وظيفة الشعر. كما كان يراها الناقد القديم وإلى مفهوم الشعر لديه بصفة عامة

وقد أعيد طرح المسألة من جديد في الشعر العربي الحديث. بشكل مخالف ، وذلك بالنظر الى التحولات التي عرفها الشعر الحديث. والفهم الجديد الذي أصبح للشعر. والوظيفة التي أنيطت به. وستحاول الفقرات القادمة الالام بشكله التلقائي في الشعر كما نظرت لها حركة مجلة «شعر» من خلال مقولتي «الغموض» و«الجمهور».

بدءا لا بد من اضاءة نقطة قد تكون عنصر تشويش في المسألة التي نتعرض اليها الحراسة الآن. فمركلة مجلة «شعر» أجمعت على ضرورة الاقتراب من اللغة اليومية في الخطاب الشعري. كما مر بنا. ولكنها في الوقت نفسه رأت في الغموض مكونا عضويا من مكونات القصيدة.

ويبدو في هذا نوع من التناقض لأول وهلة . ولكن ربط اللغة الشعرية بالرؤيا كما تصورتها «شعر» بإمكانه أن يحل هذا التناقض. لأن اصرارها على التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العادية ، الذي يأتي إنطلاقا من سمات تركيبية واضحة. بالإضافة الى جعل اللغة تسهم في «تشكيل» العالم شعريا. هو ما

جعل تقريب اللغة من الواقع اليومي غير مناقض للغموض. وتؤكد هذه النتيجة إذا عرفنا ان الواقع الذي يتألف عنه «شعر» هو واقع الرؤيا. من هنا فإن تجديد اللغة الذي نادت به «شعر» لم يأت نتيجة «إشفاق» على القاري. بل انها قالت به لانها كانت تحس بحاجة الى لغة تستوعب «رؤياها» من جهة ، وتكون واجبة للحدائق للشعرية التي عملت على بلورتها من جهة ثانية.

تنطلق حركة مجلة «شعر» في تحديثها لعملية التلقائي الشعري ، من أن الشعر هو في النهاية تجربة فردية - بالمعنى الوجودي للتجربة - وعليه. فلكي يتم استيعاب هذه التجربة بطريقة أمينة فإن على القاري أن يعيد إنتاجها وهذا مستحيل. لأن الشاعر نفسه لا يستطيع أن يعيش تجربة واحدة في لحظتين مختلفتين. وهو ما يؤكد أن التلقائي عاجز عن استيعاب القصيدة بكل تفاصيلها. لأن «تجربة الشاعر» أو معنى القصيدة هو فعل إنشاء القصيدة وإذا صح هذا القول. وهو صحيح. فإن الزعم بأن القاري» يشارك الشاعر في التجربة / القصيدة ، زعم باطل»^(٥٧).

وإذا كان النظام الشكلي للقصيدة هو المعطى الأول ، الذي يستند اليه المتلقي عند القراءة نظرا لاستحالة تقمص التجربة الشعرية. فإن اعتماد هذا النظام وحده. بتفكيكه وإعادة تركيبه لا يكفي لإنتاج قراءة للقصيدة. إن القاري بإمكانه أن «ينثر» القصيدة. وأن يكشف عن بعض جوانبها المعقدة. ولكنه لا يستطيع أن يربهن عن شعريتها. ومن ثم تقترح حركة مجلة «شعر» «القراءة الايداعية» التي تتيح للقاري الاقتراب من تجربته بموازاة تجربة الشاعر.

وتتجلى تجربة «تجربة القاري» في قدرته على الافصاح عما يسميه جبرا ابراهيم جبرا «الهزة» التي يعيشها. وهو يمارس فعل القراءة . ولذلك فإن القصيدة الشعرية تنفذ الى القاري عبر مرحلتين في الأولى «باتي فعل القصيدة في النفس» عن طرق عدة دفعة واحدة. أشبه بعملية هجوم مباغتة. وهذا المستوى من القراءة يقوم أساسا على الاثر النفسي ، الذي تركه القصيدة لدى القاري وهو أثر حديسي. غير معقلن. إنه نابع من تجربة كيانية.

اما المرحلة الثانية فتأتي عندما «يريد المرء أن يتأكد من أنه لم يخدع. من أنه لم يؤخذ على حين غرة. وعن غير حق. فيعيد القراءة. ويبدأ التمييز ليري كيف تضاهت الصور والالفاظ والتجربة» .^(٥٨)

بهذا تصبح أمام غموض مركب. يترتب من جهة ، عن علاقة القاري» بالقصيدة / التجربة. ومن جهة ثانية. عن الهوية بين التلقائي الحديسي. الذي نعت به كلمة «هزة» لدى جبرا وبين عقلنة هذا الحدس التي لا تعدو وإن تكون نسبية . ومن هنا يمكن القول إن القاري» المفترض لدى «شعر» هو قاري» مبدع

وغيرهما وكان طبيعياً أن تساهم مثل هذه الأدوات بقسط وافر في غموض الشعر، خاصة وأن «شعر» في بحثها المتواصل عن قالب شعري يتسع لمضمونها، كانت تجريبية. ولهذا استخفت بجميع قوانين الشعر المتعارف عليها.

ويظهر أن بعض شعراء حركة مجلة «شعر» لم يستوعبوا جيداً التوجه الشعري العام للحركة، فاستغلوا مبدأ الغموض الدلالي، وراحوا يكتبن شعراً مستغلقاً، خالياً من كل مضمون وزاد في استفحال هذه الظاهرة تأثر هؤلاء بالسريالية، وهذا ما أدى ببعض نقاد «شعر» أنفسهم إلى التفرز من هذا النوع من الغموض، الذي يقصد لذاته، والذي يفقر إلى أية طاقة شعرية، من هنا اعتبرت الحركة الشعر الذي يقدم نفسه كمعنى جاهز، خالياً من الشعرية، كما أن الشعر الذي لا يفصح عن شيء ليس شعراً أيضاً، ذلك أن «غنى الشعر» ليس على قدر غموضه كما يرى هؤلاء الذين لا يميزون بين العمق والغموض، غير أن الغنى والغموض يتولدان عن كثافة التجربة الحية التي يريد الشاعر أن يعقلها عبر وعيه، ولهذا فإن القصيدة الحقة، لا تنتهي مطلقاً بأن تذبذب، وبهي ساعها، لأنها لم تنته البيت بتعبيرها عن كل الغنى الخفي، الذي حضنت بذاته»^(٦٥).

إن الغموض لا يكتسب مشروعته الشعرية إلا إذا دخل في علاقة مع مكونات الخطاب الشعري الأخرى. وما دامت القصيدة بناء متكامل، فإن الغموض الدلالي ينبغي أن يكون في انسجام تام مع عناصر الشعر الأخرى، ولذلك تحذر خالدة سعيد من «الغموض المبالغ فيه، لأنه «ستار يقف بين الشعر والقارئ»، وانعدامه يفقد سحر القصيدة، ويكشف علانيتها التي يستحسن أن يحبسها القارئ» دون أن يدرك سرها»^(٦٦). يتضح مما تقدم أن حركة مجلة «شعر» كانت تربط بين الغموض الدلالي والرؤيا، ولذلك غلب على كتاباتها في الموضوع، التحليل المضموني ويمكن أن نشير — استطراداً إلى أن بعض النقاد المعاصرين الذين لم يكونوا محسوبين على الحركة، قد تبنوا رؤياها في الموضوع. وتكفي الإشارة إلى نموذج واحد. يقول غالي شكري «إن طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي لما يشكوه البعض من (غموض) الشعر الحديث»^(٦٧). ولما كان الغموض نابعاً من الرؤيا والرؤيا تجربة وجودية لدى «شعر»، فإن السبيل الوحيد الذي تقترحه الحركة للاقترب من القصيدة الحديثة يكمن في «التعاطف معها، فالشعر الحديث تجربة شاملة معقدة جديدة. وهو ككل تجربة يحتاج في فهمه إلى الروح الإيجابية وإلى التعاطف»^(٦٨). وليس التعاطف الذي دعا إليه يوسف الخال سوى التخلي عن أي مفهوم للشعر، ما عدا مفهوم القصيدة/الرؤيا. وواضح أن «شعر» تحمل المسؤولية إلى القارئ، الذي يجب أن يرقى إلى مستوى التجربة، كي يستوعب العمل الشعري.

هكذا يتضح أن حركة مجلة «شعر»، لا ترجع الغموض الدلالي في الشعر، إلى الشكل الشعري، وإن كان الشكل عندها أحد مظاهر الغموض. إنه يعود بالدرجة الأولى إلى «غرابة الرؤيا، التي هي نابعة من غرابة التجربة الشعرية. فمن الطبيعي أن تكون الرؤيا غامضة ولغزية إلى حد بعيد»^(٦٩). لأن الغموض في القصيدة الحديثة «نتيجة طبيعية لادخال الفكرة فيها، لواجهتها الحقائق الكبرى، ولكونيتها. وبما أن مهمة القصيدة تجسيد هذه الملاحظات المجردة بالصور الحسية، فإن الضبابية صفة ملازمة لها»^(٧٠).

ولما كانت الرؤيا سمة لاحقة بالشاعر أكثر مما هي معطى شعري، فيمكن الحديث لدى «شعر»، عن غموض الشاعر، الذي ينتج غموض الشعر. ولذلك يميز أدونيس بين نوعين من الغموض فهناك «غموض ناتج عن الشاعر عجز عن التعبير عنه بالكلمات، وتكون القصيدة في هذه الحالة أكثر مما يقوى الكلام على نقله وهناك غموض ناتج عن العيب في القصيدة وعن لا معناها»^(٧١). وقد لجأت «شعر» لتبرير الفرق بين هذين المستويين من الغموض إلى تمييز آخر، وهذه المرة بين الدلالة والمعنى، إن الدلالة أشمل وأوسع من المعنى، لأنها ترتبط بالرؤيا أنها تعبير عن كون شعري، أما المعنى فهو جزئي يفقد العالم، ولا يدركه إلا عبر أجزائه إنه يسعى إلى التعلق مع العالم المرئي، أي مع الواقع، لهذا كان المعنى واحداً لدى القراء وكانت الدلالة متعددة.

ولما كانت حركة مجلة «شعر» تبحث عن النص الشامل الذي يقيم علاقة بالوجود وليس بالواقع، فإنه من الطبيعي أن تؤكد الدلالة، وتهمل المعنى. إذ «ليس من الضروري، لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناها أدراكاً شاملاً. بل لكل مثل هذا الإدراك يقدسنا هذه المتعة. ذلك أن الغموض هو قوام الشعر»^(٧٢).

من هنا تبدو الدلالة خاصة شعرية، فيما يبدو المعنى خاصة نثرية. ويصبح الغموض الدلالي مكوناً من مكونات القصيدة. إن الدلالة مؤشر على العمق، أما المعنى فهو مؤشر على السطحية، وإذا كان الشعر يخترق الحسوسات ويؤسس لعالم الرؤيا، فإن الغموض الدلالي «ليس سمة أسلوبية لعلاقة الأجزاء والبنية، في البناء الشعري الداخلي فقط، بل هو نتاج نظرة إلى العالم والحياة وموقف منهما. فهذا المبدأ إذ يؤكد أولوية المعرفة الحسية كمحدد لأفان فهم طبيعة الشعر ووظيفته»^(٧٣) إنما يذكر طبيعة التجربة الشعرية المثقلة بأبعائها انطولوجية.

ومع أن «شعر» تؤكد على الطبيعة المضمونية للغموض، إلا أن تحقيقات هذا المضمون في شكل معين، يجعل الشكل مصدراً آخر من مصادر الغموض، وإن كان أقل أهمية. فالحركة قد عدت إلى إعادة النظر في اللغة الشعرية أديعاً وتنتهياً، ولجأت في الأطوار إلى الصور الشعرية البعيدة والرمز الأسطوري

مفهومها للشعر، ولوظيفته. ومن هذا الجانب فإن محاولة أرضائه لا تنتم في رأيها إلا على حساب الشعر نفسه. ومن أجل هذا أخذ «الجمهور» بعين الاعتبار، في العملية الإبداعية عنصراً مهماً بالشعر. ذلك أن «الجمهور يؤذي العمل الشعري، وورغبنا أن يصفي الجمهور لشعرنا، ويصفق له، وتسبها شروط معينة، تملئ علينا ما نكتبه»^(٧٦).

ولتوضيح علاقة «شعر» بالجمهور أكثر، لابد من تسجيل موقفها المعادي مما كان يسمى شعر الالتزام، فهذا النوع من الشعر لا ينتج حسب هذا الموقف سوى الخطابة، التي تدغدغ احساس الجمهور من أجل تحقيق أهداف، هي في كل الأحوال منافية للإبداع. إن الشعر الخطابي يحول «الشاعر إلى بضاعة، مهما النفاذ. والشاعر إلى تاجر، همه إرضاء عملاء سريعين ورخيصين والشاعر الحقيقي يسقط من حسابه، قدر ما يستطيع عمل الإرضاء هذا»^(٧٧).

وكما أن حركة مجلة «شعر» جعلت من الغموض قضية مضمون شعري، قبل كل شيء، فإنها أرجعت عدم قدرة «الجمهور» على مواكبة تجربة الشعر الحديث، إلى مضمون تلك التجربة إذ «علينا، نحن أيضاً كقراء أن نشارك في النقشة الصوفية، والطمع الخارق، والاسراء في سماء ثامنة. وإذا تعثرنا في نشوتنا أو إذا قصرنا عن التحليق في أبعاد تتحدى مدائن المؤلف فيكون الذنب ذنباً»^(٧٨).

إن «شعر» - وهي تنصص «الجمهور» مناقصاً للشعر، إنما تؤكد مفهوم للقصيدة / الرؤيا، التي تتحدد بسمات مضمونية في أساسها. وبذلك فإنها لم تعط أهمية قصوى لما يترتب عن الغالب الشعري الجديد، الذي عملت على تطويره، والذي يشكل شاهداً أو لا على الحداثة. وعلى الرغم من أنه لا يمكن إقصاء ضبابية الرؤيا من عرقله عملية التواصل الشعري، فإن الغالب الذي صيغت فيه تلك الرؤيا، بما يتميز به من انزياح على قوانين الشعر العربي، كان له دوره في اتساع الهوة بين الحركة و«الجمهور».

فليس من اليسر أن يستسيغ القارئ العربي بسهولة التجربة الشعرية الحديثة، وهو الذي استقر في ذهنه مفهوم محدد للشعر، منذ قرون خلت وقد وصل تجاوز ذلك المفهوم نرتوه لدى «شعر». في محاولتها الاستغناء عن الوزن والقافية في الشعر، وهو ما أدى بها إلى التبشير بقصيده النثر.

هوامش

١ - محمد عبد الجباري تكوين العقل العربي. دار الطبعة الأولى بيروت ١٩٨٤ ص ٧٩

٢ - حركة مجلة «شعر» - نسبة إلى مجلة «شعر» التي صدر أول عدد منها في بيروت سنة ١٩٧٧. تحت رئاسة الشاعر الراحل يوسف الخال، ولكن سرعان ما تأكد أن الأمر يتجاوز حدود مجلة أدبية، إلى تأسيس حركة شعرية، قادها أشهر الباطنة العداثة الشعرية في العالم فاسيهم أدونيس، ونسي الحاج ومحمد الماغوط وخالد سعيد وأسعد رزوق وغيرهم وقد عملت الحركة على طوره مفهوم خاص للحداثة الشعرية، عبرت عنه بمجهرات نظرية وإبداعية، مارلت تتفاعل في القصيدة العربية الحديثة

إن التحليل الذي قدمته «شعر» لظاهرة الغموض في الشعر الحديث، يتضمن اعترافاً صارخاً بخلل في عملية التواصل بينها وبين «الجمهور». وقد سبق لهذه الدراسة أن ألحت إلى النزعة النخبوية التي كانت تحكم مجلة «شعر» في توجهها الثقافي العام، من خلال تأكيدها على فريدة الشعر، ونبذها لكل ما يمت إلى الواقع بصلة وتستعمل الدراسة الآن على توضيح العلاقة بين الشاعر والمتلقي (الجمهور) كما تراها حركة مجلة «شعر».

والحق أن الشاعر العربي يعاني مشكلة التواصل أكثر من غيره، ففي مجتمع كان أكثر من نصفه لا يعرف القراءة والكتابة ولا يشكل اقتناء الكتاب فيه تقليداً، يغدو استهلاك الثقافة عامة، أمراً في غاية الصعوبة. وتزداد هذه الصعوبة حدة عندما يتعلق الأمر بشعر يقطع صلته بجماة الناس كالذي تتلاد به «شعر».

لقد حاول أحد كتاب الحركة أن يلامس هذا المشكل، فسامه مأزقاً بين أن يرضى الشاعر جمهوره، وبين أن يرضى نفسه فإمّا «أن نجعل من هذا الفن وسيلة إعلامية وتبشيرية للمشاركة في تربية الجماهير وتنقيتها، وإما أن نبدع فناً بمعيار ثوري خالص من الناحية الأولى نخسر الفن». وهذا ما تؤكدته التجارب المعاصرة. ومن الناحية الثانية، يخسر الفنان والمبدع صلته التبشيرية الإعلامية بالجماهير»^(٧٩).

إن هذا الكلام يضمن - هنا - أمام طري فنيض الشعر والجمهور. ولا يمكن فهم هذا التناقض بالرجوع إلى بعض الثنائيات المضادة، التي ارتكزت عليها «شعر» في صياغة مفهوم الشعر الحديث. وعلى رأس تلك الثنائيات الفرد / المجتمع، الشعر / الواقع. الخ. وهو ما أدى بالحركة إلى رفض مفهوم الالتزام في الشعر، ليس فحسب، بالصيغة الانعكاسية التي فهم بها بعض النقاد العرب في الخمسينات والستينات. ولكن أيضاً في صيغته الاطلاقية، التي تقول بضرورة عقد الصلة بين الأدب والمجتمع.

فلما كان استيعاب التجربة الشعرية لا يتم إلا عبر التعاطف معها، أي إعادة انتاجها بشكل أو بآخر، ولما كان «الجمهور» عاجزاً عن أن يعيش التجربة / الرؤيا، لأنه متعلق بالواقع ومشود إليه، فإنه عاجز - بالتالي - عن الاستجابة للشعر الحديث، لذلك فإن تعثر التواصل بين حركة مجلة «شعر» و«جمهورها» لا تقع مسؤوليته على الحركة، وإنما تقع على هذا «الجمهور» الذي لا يمتلك وعياً كافياً للانخراط في تجربتها الشعرية، لأنه مساكناً ميال إلى التقليد. ومن ثم فمن الطبيعي أن يفت «الجمهور» مشدوها أمام إنجازات الشعر الحديث. يقول أدونيس وهو بصدد تقويم تجربة حركة «شعر» من هذه الزاوية: «كان الجمهور، في حضرة ما نكتب، عاصفة مخربة»^(٨٠).

إن هذا الموقف من «الجمهور» لدى «شعر» شائع، إن، من

- ٢٩ - احسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٧٨ ص ١٤٠
- ٤٠ - كميل سعادة: في الشعر الحديث مصطلحات وتحددات مجلة «شعر» العدد ٢٥ خليل حاوي الذي يعد من المؤسسين لمركبة «شعر» أول من انسحب منها ولكن تفكك الحركة لم يبقا عمليا إلا سنة ١٩٦١ من انسحاب محمد الماغوط، ثم أدونيس وخالد سعيد
- ٤١ - كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. دار المشرق للطباعة الأولى بيروت ١٩٨٢، ص ١١٦.
- ٦ - يوسف الخال: الحداثة في الشعر. دار الطليعة للطباعة الأولى بيروت ١٩٧٨ ص ٨٤
- ٧ - جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث. دار المشرق للطباعة الأولى بيروت ١٩٨١ ص ٣١٢
- ٨ - يوسف الخال: الحداثة في الشعر (م.س) ص ٩١
- ٩ - جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث (م.س) ص ١١٣
- ١٠ - منير العكش: أسئلة الشعر المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى بيروت ١٩٧٩ ص ١٤٨
- ١١ - جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث (م.س) ص ١١٣
- ١٢ - المرجع نفسه، والصفحة نفسها
- ١٣ - المرجع نفسه، والصفحة نفسها
- ١٤ - يوسف الخال: الحداثة في الشعر (م.س) ص ٩٠ - ٩١
- ١٥ - جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث (م.س) ص ١١٣
- ١٦ - يوسف الخال: السفر (قصيدة) مجلة «شعر» العدد ٢ السنة الأولى صيف ١٩٥٧ ص ٢٦
- ١٧ - يوسف الخال: الولادة الثانية (قصيدة)
- ١٨ - يوسف الخال: «دولاب» لفيثيل طراد. العدد ٤ «شعر» السنة الأولى، خريف ١٩٥٧ ص ١٠٩
- ١٩ - يوسف الخال: غريب في يوم أحد مجلة «شعر» العدد المزدوج ٣٣ - ٢٠ السنة الخامسة، شتاء ربيع ١٩٦٧ ص ٧٩
- ٢٠ - منير العكش: التاريخ والأبداع مجلة «مواقف» العدد الخامس عشر أيار ١٩٨١، ص ٦٥
- ٢١ - منير العكش: أسئلة الشعر (م.س) ص ١٤٨
- ٢٢ - منير العكش: المرجع نفسه والصفحة نفسها
- ٢٣ - منير العكش: المرجع نفسه والصفحة نفسها
- ٢٤ - منير العكش: المرجع نفسه، ص ١٥٠
- ٢٥ - منير العكش: المرجع نفسه والصفحة نفسها
- ٢٦ - كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر (م.س) ص ١١٦
- ٢٧ - يوسف الخال: الحداثة في الشعر (م.س) ص ٨٠
- ٢٨ - أدونيس: أشجار لا يقدر الربيع نفسه أن يقدم لها عكازا مجلة البوم السابع (ماريس) العدد ١٥٠. السنة الثالثة، الأنتن ٢٣ مارس ١٩٨٧ ص ٢٨
- ٢٩ - أدونيس: المرجع نفسه والصفحة نفسها
- ٣٠ - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن. بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة للطباعة الأولى بيروت ١٩٨٠، ص ٦٠
- ٣١ - أدونيس: المرجع نفسه ص ١١
- ٣٢ - أدونيس: المرجع نفسه والصفحة نفسها
- ٣٣ - جابر كرفن: بنيت اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال للطباعة الأولى الدار البيضاء ١٩٨٦، ص ٤٦
- ٣٤ - أدونيس: الشعرية العربية. دار الآداب للطباعة الأولى بيروت ١٩٨٦ ص ٨٨
- ٣٥ - أنسي الحاج: حازق ما وراء اللغة مجلة «شعر» العدد المزدوج ٣١ - ٣٢ صيف خريف ١٩٦٤ ص ٣٢١
- ٣٦ - أنسي الحاج: المصدر نفسه والصفحة نفسها
- ٣٧ - راجع القسم الثاني تحويل اللغة الشعرية من كتاب كمال خير بك حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر (م.س) ص ١٢٢ وما بعدها
- ٣٨ - علي أحمد سعيد الديوان الجديد: أمين نخلة مجلة «شعر» العدد ٣٣ السنة السادسة، ربيع ١٩٦٧ ص ١١٤



عقدة خارون عقدة أوفيليا

بقلم : غاسـتون باشـلار
ترجمة : سـلام مـخـائـل عـيد

صمت وقبر ... مقبرة ومليحة...
جول لافورغ، أخلاقيات أسطورية

القدر، لارجاع الجثث الانسانية الى الهواء والماء والتراب والنار؟ أربعة أنواع من الجنازات، في كل زمان ، وحتى في الوقت الحاضر ، يمارسها في الهند مشايعو براهما أو بوذا أو زرادشت. ويعرف زرادشتيو بوماي، كما دراويش الفانج المرفق، شيئا ما عن ذلك. وأخيرا يروي سانتين أنه «قراءة عام ١٥٦٠ عثر عمال هولنديون مشغولون بحفر طمي زويدريز، وعلى عمق كبير ، على عدة جذوع اشجار حفظها التجويع بأعجوبة . وكان كل من هذه الجنوع قد سكنه إنسان ، كان يحفظ بعض بقاياها ، وكانت هي نفسها شبه متحجرة. تؤكد كابران الراين، غانج ألمانيا هو الذي جرفها الى هنا يحمل احدها الآخر.

منذ ولادته ، يكون الانسان منذورا للنبات، وكانت له شجرة الشخصية، كان يلزم أن تكون للموت الحماية نفسها التي للحياة، وهكذا إذ ترد الى قلب النبات، إذ تعاد الى مصدر الشجرة المنبت، تكون الجثة قد أسلمت للنار، أو التراب، أو تنتظر في الخيمة وفي ذروة الغابات ، التطفل في الهواء، تحللا تساعده طيور الليل ، تساعد آلاف اشباح الهواء أو أخيرا، بحميمية أكبر، ممددة في نعشها الطبيعي ، في قرينها النباتي، كان تابوتها الحجري المنهم والحي في الشجرة بين عقدتين - كانت قد أعطيت للماء كانت قد تُركت للامواج.

٢

لا يعطي نهاب الميت على الأمواج هذا سوى سمة لحلم بقطة الموت الذي لا ينتهي. ولا يقابل سوى لوحة مرئية، وقد يستطيع أن يخدع بشأن عمق الخيال المادي الذي يتأمل الموت، كما لو كان الموت ذاته جوهرًا، حياة في جوهر جديد. إن للماء جوهر الحياة، هو أيضا جوهر موت لأجل حلم البقطة المتعارض وجدانيا. لتفسير «التوتشيانيزم» ، شجرة الموت تفسيرا جيدا، يجب أن نتذكر مع س.غ. يونغ^(١) أن الشجرة هي قبل كل شيء رمز أمومي، بما أن

الميثولوجيون الهواء نافعون أحيانا. إنهم يعملون بإخلاص في منطقة العقلة الأولى. إنهم يتركبون إذن ما «يفسرونه، غير مفسر، إذ أن العقل لا يفسر الأحلام ، ويصفون أيضا الأصاير ويمجنونها سريعا قليلا. لكن لهذه السرعة حسنات إنها تبسط التصنيف . وتظهر أيضا أن هذا التبسيط ، المقبول بهذه السهولة يتوافق مع نزعات واقعية نشيطة في عقل الميثولوجي وقارته. وعلى هذا النحو كتب سانتين اللطيف والطيب، مؤلف بيكسيولا وطريق التلاميذ، كتاب ميثولوجيا الراين الذي يستطيع تقديم درس عناصره لتصنيف أفكارنا سريعا. لقد أدرك سانتين، منذ ما يقارب القرن، الأهمية الأولية لإجلال الأشجار^(٢) . ويربط بإجلال الأشجار هذا إجلال الموتى. ويعلن سانتين قانونا قد نستطيع تسميته قانون أوطان الموت الأربعة وهو قانون على علاقة واضحة مع قانون خيال المواد العنصرية الأربع

«كان السلتيون^(٣) يستخدمون وسائل متنوعة وغريبة إزاء الجثث الانسانية من أجل إخفائها. كانت تحرق في البلد الفلاني، وكانت الشجرة الولابية تقدم خشب المعرفة. وفي بلد آخر كانت شجرة التوتديتوم (شجرة الموت)، وقد جوفتها الفاس ، تستخدم نعشا لماكها. وكانوا يطمرون هذا النعش تحت التراب، إن لم يسلموه لنهار النهر، مكلفا ينقله الى مكان يكون الله الأعلم به! وأخيرا، وفي مقاطعات عدة كانت تتم ممارسة - وهي ممارسة فظيعة - تقوم على عرض الجسد لشره الجوارح، ومكان هذا العرض الحدادي، كان القعة. ذروة هذه الشجرة نفسها التي غرست لدى ولادة الفقيذ، والتي في هذه المرة ، وباستثناء، كان يجب ألا تسقط معه، ويضيف سانتين من غير أن يعطي ما يكفي من الألة والأمثلة - والحالة هذه ، ما ذا نرى في هذه الوسائل الأربع المتباينة بهذا

★ كانت من سوريا

الخرافي للأطفال الموزنين. في حالات عدة ، تتجنب بعضاىة أن يمساوا الأرض. قد يلوثونها ويكرسون خصوصيتها وينشرون على هذا النحو «طاعونهم». «فصلهم بأسرع ما يمكن إلى البحر أو إلى النهر» .^(٤) «مانا قد نستطيع أن نفل بكائن وأهن بفضل عدم قتله أو نريد أن نصله بالتراب إن لم نضعه في زروق صدير مقدر له أن يفرق؟ فيما يخصنا ، قد نقرر أن نزرع أيضا درجة التفسير الخرافي العميق بهذا القدر الذي أعلنته السيدة ماري ديلكور. وقد نقرر إذن ولادة طفل مؤثر كولاية كائن لا ينتمي إلى خصوبة التراب العادية، نعيده على الفور إلى عصره إلى الموت القريب جدا ، إلى وطن الموت الكامل الذي يكون البحر اللامتني أو النهر الهادر. وحده الماء يستطيع أن يخلص التراب.

ونفهم عندئذ أنه عندما كان مثل هؤلاء الأطفال المتروكين للبحر قد لفظوا أحياء على الشاطئ ، عندما كانوا قد «أنقذوا من الماء، كانوا يصيرون بسهولة كائنات خارقة. وإذ كانوا قد عبروا المياه فقد عبروا الموت. كانوا يستطعمون إذن أن يخلقوا معنا. أن ينقذوا شعوبا، أن يصنعوا علما ثانيا» .^(٥)

الموت رحلة والرحلة موت. «أن نرحل يعني أن نموت قليلا، الموت هو الرحيل حقا ولا نرحل جيدا أو بشجاعة ونقاء إلا بأن نتبع خط الماء، مجرى النهر العريض. وتردد الأنهار كلها نهر الأموات. لا موت سوى هذا الموت يكون أسطوريا. لا رحيل سوى هذا الرحيل يكون مغامرة.

إذا كان الميت هو حقا، لأجل اللاشعور ، غائبا، فوحده ملاح الموت هو ميت نستطيع أن نعلم به نهاية. يبدو أن لذكره دائما مستقبلا ... سيكون الميت الذي يسكن مدينة الأموات (المقبرة) مختلفا جدا. لهذا الأخير يكون القبر مسكنا أيضا مسكنا ياتي الأحياء لزيارته بورع. إن ميتا كهذا ليس غائبا كليا. وتعرف النفس الحساسة ذلك جيدا. تقول الفتاة الصغيرة في قصيدة ورد سورن: نحن سبعة، خمسة على قيد الحياة والأخران في المقبرة دائما، بالقرب منها ، معهما ، يمكننا الذهاب لنخيط أو لنغزل.

باولث الذين ماتوا في البحر يرتبط تفكير آخر، حلم بقطة خاص. إنهم يتركون في القرية أرامل لسن كالآخريات، «أرامل بجباة ببيضاء، يملطن بمحيط نوكنس. لكن ألا يمكن للأعجاب ببطل البحار أيضا أن يسكت الأناث؟ ووراء عدة نتائج لعلم البيان ليس ثمة أثر لحلم صادق في لغات ترستان كورير»^(٦)

وهكذا يكون الوداع على شاطئ البحر أكثر الوداعات إيلاما وأكثرها أدبية في الوقت نفسه. ويستثمر شعره رصيدا قديما من العلم والبطولة. إنه يوقظ فينا ولا شك، الأصدا الأكثر إجماعا. إن جانبيا كاملا من نفسنا الليلية يفسر نفسه من خلال خرافة الموت الحرك كرحيل على الأمواج. إن العكوس، بالفضبة للحالم ، مستمرة بين هذا الرحيل والموت ويكون الماء، لحالين عدة، الحركة الجديدة

الماء هو أيضا رمز أوموي ، يمكننا أن نلتقط في التوتانيتم صورة غريبة لزيادة إكتاف^(٧) الرشيمات. إذ يوضع الميت في عب الشجرة ، إذ نعهد بالشجرة إلى صدر المياه، فإننا نضاعف، بطريقة ما، القوى الأوموية ، نحيا مضاعفة خرافة الدفن هذه التي نتخيل من خلالها، كما يقول لنا س. غ. يونغ، أن «الميت قد أعيد إلى الطبيعة كي يولد ثانية. سيكون هذا الموت في المياه، لأجل حلم البقطة هذا، أكثر الميئات أوموية . ويقول يونغ من جهة أخرى أن رغبة الإنسان هي «في أن تصير مياه الموت المظلمة مياه الحياة، أن يكون الموت وضخته الباردة الحضان الأوموي، تماسا كما البحر، الذي يبالغ من أنه يبتلع الشمس يلدها ثانية في أعماقه.. أبدا لم تستطع الحياة أن تؤمن بالموت (ص ٢٠٩).

٣

وهنا يذهبني سؤال أما كان الموت أول ملاح؟ قبل أن يركن الأحياء هم أنفسهم إلى الأمواج بكثير. ألم يوضع النفس في البحر، النفس في السيل؟ قد لا يكون النفس، في هذه الفرضية الخرافية، الزورق الأخير. قد يكون الزورق الأول. قد لا يكون الموت الرحلة الأخيرة. قد يكون الرحلة الأولى. سيكون برأي بعض الحالمين المعيقين الرحلة الحقيقية الأولى.

توكيدا ، إن إدراكا كهذا للرحلة البحرية سيعارض على الفور بالتفسيرات النفعية. نريد دائما أن يكون الإنسان البدائي ماهرا بالطبيعة. نريد دائما أن يكون إنسان ما قبل التاريخ قد حل بذكاء مشكلة قوته ، وخاصة، تقبل من غير صعوبة، أن النفع هو فكرة واضحة وأن كات له دائما قيمة واضحة وضوحا أكيد أو ماثرا. والحالة هذه تكون المعرفة المفيدة، سبقا معرفة معقدة. وعكسيا، أن ندرك فكرة بدائية فكرية نافعة يعني أن نسقط في عقلنة مضلة أكثر حتى أن النفع مدرج حاليا في منفعية كاملة جدا، متجانسة جدا، مادية جدا، مغلفة ببقاوة كبيرة. ليس الإنسان للأسف، عاقلا بهذا القدر، فهو يكتشف النافع بالصعوبة نفسها التي يكتشف الحقيقي بها.

في كل الأحوال ، وحول المسألة التي تشغلنا، إذ ن فكر بها قليلا ، يبدو أن نفع الأبحار ليس واضحا بما يكفي لبديع إنسان ما قبل التاريخ إلى أن يجوف فلكا لا يستطيع أي نفع أن يصير الجسرافة الهائلة للذهاب على الأمواج شرعية. لجابية الأبحار ، تلزم مصالح قوية، والحالة هذه تكون المصالح القوية الحقيقية هي المصالح الأوموية. إنها المصالح التي نعلم بها وليست تلك التي نصحبها. إنها المصالح الأسطورية. إن بطل البحر هو بطل الموت. كان أول بحار أول رجل حي كان شجاعا كميث.

أيضا عندما سنريد أن نسلم أحياء إلى الموت الكلي، إلى الموت الذي من غير ملاذ سفرتهم للأمواج. اكتشفت السيدة ماري ديلكور ، تحت ستر الثقافة التقليدية القديم العقلاني، العنسى

التي تدعوننا إلى الرحلة التي لم تحدث أبداً. وينتزعنا هذا الرحيل الممدى من مادة التراب. وأيضاً أي ذكر مدهش لبيت بولجر هذا، هذه الصورة المفاجئة كيف تعضي إلى صميم سرنا

أيها الموت ، أيها القبطان الشيخ ، حان الوقت ! فلنرفع المرأة^(٧)

ع

إذا شئنا أن نرجع جيداً ، إلى مستواها البدائي، القيم اللاشعورية كلها التي تكسها صورة الرحلة على الماء حول الجنازات سنفهم فهما أفضل مدلول نهر الجحيم وجميع أساطير العبور المائتي . إن أعرافاً مقلنة مسبقاً تستطيع أن تعهد جيداً بالأموال إلى القبر أو إلى المحرقة ، وسجلهم اللاشعور الموسوم بالماء، من الجانب الآخر للقر ، من الجانب الآخر للمحرقة ، برحيل على الأمواج . وبعد أن تجتاز التراب ، بعد أن تجتاز النار ، ستصل الروح إلى شاطئه الماء . يرغب الخيال العميق ، الخيال المادي في أن تكون للماء حصته في الموت ، أنه يحتاج إلى الماء كي يضمن للموت معنى الرحلة لديه . ونفهم من ذلك أنه ، مثل هذه التفكرات اللامنتهية على الأرواح جميعها ، مهما كان نسوع الجنازة ، أن تصعد في زورق قارون ، إنها لصورة غريبة إذا كان يجب أن نتأملها دائماً بعيني العقل النيرتين . وعلى العكس ، هي صورة مألوفة بين الصور جميعها إذا عرفنا كيف نسال أحلامنا: عيبدوهم من الشعراء الذين عاشوا في النوم إبحار الموت هذا "رايت درب رحيلك" لن فصلنا النوم والموت بعد طويلاً... أصغر! يمزج السيل الطيفي هديره البعيد مع التسليم الهامس في الفايات الملائ بالموسيقى^(٨) . إن نحيا ثانية حلم شيلي ، سندرك كيف أصبح درب الرحيل ، شيئاً فشيئاً ، السيل الطيفي.

من جهة أخرى ، كيف قد نربط أيضاً شعراً ماتت بصورة بعيدة هذا البعد عن حضارتنا لو لم تكن قيم لا شعورية تدعها؟ إن استمرار فائدة شعرية ودراماتيكية فيما يخص صورة كهذه مستهلكة عقلياً وخاطئة ، يستطيع مساعدتنا كي نثبت أنه في عذبة ثقافة تمتد أحلام طبيعية وتضاليل متعلمة ، في هذا الصمد ، نستطيع أن نصوغ عذبة خارون . ليست عذبة خارون شديدة جداً ، فالصورة كأمدة جداً حالياً . وفي كثير من الأذهان المثقفة ، تقاس عصره من الاستنادات العديدة جداً إلى أدب ميت . ولا تعود عندئذ سوى رمز . لكن شعفاً وكودها هما ، في الحاصل ، مواتيان كفاية ليجلنا نحس بأن الثقافة والطبيعة تستطيعان بعد كل حساب ، أن تتطابقا.

فلنر أولاً ، كيف تتكون في الطبيعة - أي في الأساطير الطبيعية - صور خارون ليس لها ، بالتأكيد ، صلة مع الصورة الكلاسيكية هذه هي حال أسطورة زورق الأموات - أسطورة بالغ شكل يجسد باستمرار في الفولكلور . ويحيط به سبيلو هذا المثال إن أسطورة زورق الأموات هي واحدة من أولى الأساطير التي كانت قد لحظت

على ساحلنا: كانت موجودة فيه من غير شك ، قبل الغزو الروماني بكثير ، وفي القرن السادس رويها بروكوب بهذه الكلمات : كان صيادو الأسماك وسكان الفول الآخرين الذين قبالة جزيرة بريطانيا مكلفين بنقل الأرواح إليها ، ولهذا السبب معفون من الأتاوة . في منتصف الليل يسمعون قرعاً على بابهم ، يستيقظون ويعثرون ، على الشاطئ ، على قوارب لا يرون أحداً فيها وهي ، مع ذلك تظهر محملة جداً حتى يبدو أنها على وشك الغرق وبالكاد ترتفع بوصة فوق المياه تكفي ساعة من أجل هذا المسير رغم أنهم بقواربهم الخاصة فإنهم بصعوبة يستطيعون القيام بذلك في ليلة (حرب القوط ، ١٧ ، ٢٠) ^(٩).

نتناول أميل سوفيستتر هذه الحكاية ثانية عام ١٨٢٦ ، دليل على أن أسطورة كهذه تلمس التعبير الأدبي باستمرار إنها تهمنا. إنه موضوع أساسي سيكون في إمكانه أن يتندر بالغ تنوع أوجه الصور الأكثر اختلافاً ، غير الأكثر توقعا ، يكون الموضوع متيقناً من قوامه لأنه يملك أكثر الوحدات صلابة : الوحدة الحلمية . وهكذا في الأساطير البريطانية القديمة ، تمر باستمرار سفن أشباح ، سفن الجحيم مثل الجوال الهولندي ، وغالباً أيضاً "ترجع السفن الفارقة ، دليلاً على أن القارب يلتصق ، بطريقة ما ، بالأرواح . هي ذي من جهة أخرى صورة ملهقة تكشف بما فيه الكفاية أصلها السلفي العميق" لقد كبرت هذه القوارب كثيراً حتى أن مساحلاً صغيراً يصبح بعد سنوات عدة ، في مستوى صيادة قوية . إن هذا النمو الغريب مألوف للأحلام . وتجده غالباً في أحلام الماء ، فيما يخص أحلاماً عدة ، يغذي الماء كل ما يبله . يجب أن نقرّب من الصور الخيالية المجزأ عطفاً في كل صفحة من حكاية إيدغار باو مخطوطة عثر عليها في قارورة : « من الثابت أن ثمة بصراً تضخم فيه السفينة نفسها كالجسد الحي لبحار » ^(١٠).

هذا البحر . إنه بحر الماء الحلمية . ويتفق في حكاية باو ، أن يكون أيضاً بحر الماء الجنائزي ، بحر الماء الذي لا يعود يزيد (ص ٢١٩) . في الواقع إن القارب الغريب الذي وسعته الأعمار بقدره مسنون عاشوا في أزمنة قديمة جداً . لنقرأ هذه الحكاية ثانية ، وهي واحدة من أجمل الحكايات ، وسنحيا انشراح الشعر والأساطير الناحية ، نخرج من حلم عميق جداً: « يبدو لي أحياناً إن إحساس الأشياء التي لا أجعلها يفتان عني كالبرق ، وناشاً تمتزج بظلال الذاكرة العائسة هذه ذكرى يتعذر شرحها من الأساطير الغريبة القديمة ومن قرون قديمة جداً (ص ٢١٦) . الأساطير هي التي تعلم في نومنا..

توجد أيضاً أساطير يحيا فيها خارونون مؤقنون ، وخصوصاً خارونون رغما عنهم يبحثون عن بديل . وتتصح الحكمة الشعبية البحارين بالآ يصعدوا على قارب مجهول . يجب أن نخشى من جعل الأحلام الخراس نغمياً بأن تعطيهم معناه الخرافي . بالتفجئة إن القوارب الملتفة كلها ، الوافرة إلى هذا الحد في روايات البحر ، تساهم

في زورق الاموات. نستطيع ان نكون متأكدين تقريبا من ان الروائي الذي يستعملها يمتلك عقدة خارون بطريقة أكثر أو أقل خفاء.

وتحديداً، إن وظيفة ناقل بسيط، وما إن تجد مكانها في عمل ادبي، حتى تمسها، بما يقارب الحق، رمزية خارون عبثاً لا يعبر سوى جدول بسيط، يجعل رمز عالم ثان. إن الناقل هو حارس لغز كانت نظراته الهاذية القديمة

تري المسافات البعيدة المنورة

والتي كان يأتيه منها دائماً الصوت

الشاكى، تحت السموات الباردة^(١١)

يقول أميل سوفيستر^(١٢): «لنصف الجرائم المرتكبة على مفترقات المياه هذه، ومغامرات الحب الروائية، لقاءات القديسين أو الجنيات أو الشياطين العجائبية، وسندرك كيف كانت حكاية النافلين ... تشكل واحداً من الفصول الأكثر دراماتيكية في هذه القصيدة الكبيرة التي يجعلها الخيال الشعبي أبدياً».

ويعرف الشرق الأقصى، كما ببريطانيا، زورق خارون. ويترجم بول كلوديل هذه القصيدة المؤثرة لعبد الاموات، عندما يرجع، في الحياة الصينية، الشهر السابع. ويقود الناي الأرواح، وتجمعهم ضربة صنج كصلات... وعلى طول الجرف تنتظر الزوارق المعدة تماماً لحلول الليل «ينطلق الزورق منعتف، تاركا في حركة مزهر العريضة خطأ من الزئبان ادهم يبرز مصابيح صغيرة، ومضات عابرة على تدفق المياه الكتيبة العريض. إن ذلك يرمض لحظة ويبيد. إن ذراعاً مسكة بالمزقة الذهبية، حزمة النار التي تنقش وتوهج في الدخان، تمس بها قبر المياه. البريق الوهمي للضوء، مثل أسماك، يقفن الغارقين الباردين. وهكذا يقعد العبد، في الوقت نفسه، الحياة التي تنطفئ» والحياة التي ترحل. الماء هو قبر النار والناس. في البعيد، عندما يبدو أن الليل والبحر قد أنجزا رمزية الموت، سيسمع الحالم «نغمة المزه القبري، جليلة الطبل الحديدي في الظل ا لكثيف المصدوم بضربة عنيفة^(١٣)».

إن كل ما للموت من ثقل، من بطيء، موسوم أيضاً بهيئة خارون. إن الزوارق المحملة بالأرواح على وشك الفرق دائماً صورة منبهة تخص فيها إن الموت يخشى من الموت، حيث الغريق ما يزال يخشى الغرق الموت رحلة لا تنتهي أبداً. إنه منظور أخطار لا منته إذا كان الوزن الذي ينقل على القارب كبيراً إلى هذا الحد فذلك لأن الأرواح منبهة. يذهب زورق خارون إلى الجحيم دائماً. ليس ثمة نوتي للسعادة.

وهكذا سيكون زورق خارون رمزاً سيبقى مربوطاً بشقاء الناس الذي لا يقنى. سيعبر أعمار العذاب. وكما يقول سانتين «كان زورق خارون ما يزال يقوم بوظيفته عندما كان قد تلاشى هو نفسه أمام المعاصات الأولى (للمسيحية). صبراً! سيظهر ثانية

أين ذلك؟ في كل مكان... منذ العهد الأول لكنيسة الغولن، في دير سان دينيس على قبر داغوير، كان هذا الملك قد مثل، أو بالأحرى روحه، عبارة الكوسيت في الزورق التقليدي، وفي نهاية القرن الثالث عشر، كان دانتى ويعمل حريته، قد أعاد خارون الشيخ نوتيا لجحيم. وبعد في إيطاليا نفسها، وبالأحرى نفسها، في المدينة الكاثوليكية الأجد، وهو يعمل تحت نظر البابا، كان ميكيل أنجلو... يرسمه في فرسكتة المصالب الأخير في زمن الآله والمسيح والقدراء والقديسين نفسها ويختم سانتين «من غير خارون، لا جحيم.

في أريافنا الشامانية الحالة بهذا القدر القليل، قد نتعر مع ذلك على آثار للنوتي الشيخ. وما تزال عدة قرى تسدد فيه، خارج الكنيسة غرامة الأوبول (**). وشعية الجنازات يذهب أحد القارب الفقيد ليدفن في العائلات كلها، قرش الاموات.

باختصار، إن رجل الشعب والشاعر رساما مثل دولاكروا، يشرون جميعاً في حلمهم على صورة دليل يجب أن «يقودنا في الموت». إن الخرافة الحية تحت الوهم Mythopoeic هي خرافة بسيطة جداً مقرونة بصورة واضحة جداً. لهذا تكون ثابتة بهذا القدر. عندما يأخذ شاعر صورة خارون ثانية فهو يفكر بالموت كرحلة. إنه يحيا ثانية أكثر الجنازات بدائية.

عقدة أوفيليا

٥

الآن بعدا لنا الماء في الموت كعنصر مقبول. سنقوم الآن بتجميع صور يبدو لنا فيها الماء في الموت كعنصر مرغوب فيه.

في الواقع، يكون نداء العناصر المادية أحياناً قوياً إلى درجة يستطيع فيها أن يهيننا في تحديد أنماط الانتحار المميزة جداً، يبدو أن المادة تساعد على تحديد المصير الانساني لقد أظهرت السيدة يوناتسار جيداً حتمية المساوي المزدوجة أو، كي نعبّر تعبيراً أفضل، أظهرت الروابط الوثيقة التي توجد مأساة الحياة والمأساة الأدبية «إن نوع الموت الذي يضطره الناس، سواء كان في الواقع لهم انفسهم من خلال الانتحار أو في الوهم ليطلبهم، لم تله، في الواقع، المصادفة أبداً، وإنما وفي كل حالة يكون محددا نفسياً بدقة. وبهذا الصدد تبدأ مفارقة نرغب في أن نوضح رأيها فيها.

وحتى من جوانب عدة، يمكننا القول أن التعريف السيكلولوجي أقوى في الوهم منه في الواقع، لأن وسائل الاستيهام يمكن أن تنقص في الواقع. في الوهم تكون الغايات والوسائل تحت تصرف الروائي. لهذا تكون الجرائم والانتحارات أكبر عدداً في الروايات منها في الحياة. إن الدراما ولاسيما تنفيذ الدراما، هو ما قد نستطيع تسميته الاستدلالية الأدبية للدراما. يسم الروائي بعمق إن. ويكشف لنا الروائي، سواء شاء أم أبى، قاع كائنه

وهي تريد أن تثبت بالأغصان المتدلية
تاجها الزهري، حين كسرها فتن شرير
ورماها مع غنائمها المرحّة
في الجدل الباكى. إنسبط ثوبها
ودعها على الماء، كحورية بحر
وتدندن عندئذ بأعنة الألحان القديمة.
كأنها لا تلاحظ ضيقها

أو ككائن قد يكون وجد نفسه هنا
في عصره الخاص. لكن ذلك لم يدم طويلا.
وأخيرا فإن ملاسبها، وقد تقلت بآ شربته،
تجر المسكينة وتقضي أنشودتها العذبة
في موت موحد ..

لايسوت

آه! ليس لديك سوى الكثير من الماء يا أوفيليا المسكينة!
وأياها منع نفسي عن الأثير لكن هكذا جيلنا
عبثا نقول الحشمة: يجب أن تأخذ
الطبيعة مجراها. عندما ستكون هذه الدموع قد زنت،
سيصمت ما في من أنثى...

يبدو لنا من غير المجهدي أن نكتب حساب الحادث والجنون
والانتصار في هذا الموت العظمى شكل رواية. لقد علمنا التحليل
النفسى عن جهة أخرى أن تعطي الحادث دوره السيكلوجي. إن
من يلعب بالنار يحرق نفسه، يريد إهراق نفسه، يريد أن يحرق
الآخرين. ومن يلعب بالماء الخادع يفرق، يريد أن يفرق ومن جهة
أخرى يحتفظ المصائب، في الأدب، بما يكفي من العقل — بما يكفي
بمن العزم — كي يتعدوا مع الدراما، كي يتبعوا قانون الدراما. إنهم
يجتزمون، على هامش الحدث، وحدة الحدث. تستطيع أوفيليا
إن أن تكون لنا رمز الانتصار المؤث. إنها حقا مخلوق مولود كي
يموت في الماء وهي تجد فيه ثانيا، كما يقول شكسبير، «عنصرها
الخاص». إن الماء هو عنصر الموت والشباب والجميل، الموت الأزهر، و،
في درامات الحياة والأدب، هو عنصر الموت الذي من غير كبرياء، من
غير انتقام، للعنصر المازوشي الماء هو الرمز العميق، العضوي
للمرأة التي لا تعرف سوى أن تبكي أحزانها والتي «تفرورق
عينها بالدمع بهذه السهولة. ويفهم الرجل، أمام انتحار أنثوي،
هذا الحزن المتأني من خلال كل ما هوانئ فيه، مثل لايرت.
ويصبح رجلا ثانية — إذ يرجع جافاء من جديد — عندما تنضب
الدموع».

هل ثمة حاجة للإشارة إلى أن صورا مفصلة بغنى مثل صورة
أوفيليا في ساقيتها ليس لها مع ذلك أي واقعية؟ لم يراقب شكسبير
بالضرورة غارقة حقيقية تهبط في مجرى الماء. إن واقعية كهذه،

وأياها أنه يكتفي بالشخصيات تماما عبثا يستخدم «واقعا، كما
يستخدم شاشة. إنه هو الذي يسقط هذا الواقع، إنه هو، خاصة
الذي يسلمه في الواقع لا يمكننا أن نقول كل شيء نقفز الحياة من
حلقات السلسلة وتخفي إتصالياتها. في الرواية، لا يوجد إلا ما نقله
، تظهر الرواية إتصالياتها، إنها تبسط تحديداتها. ولا تكون الرواية
شديدة إلا إذا كان خيال المؤلف محددا بقوة، إلا إذا وجد التعديلات
القوية للطبيعة الإنسانية. وإذا كانت التعديلات تتسارع وتتكاثر في
الدراما فمن خلال العنصر الدراماتيكي يتكشف المؤلف الانكشاف
الاعمق.

إن مسألة الانتحار في الأدب هي مسألة حاسمة للحكم على
القيم الدراماتيكية. بالرغم من البراعات الأدبية كلها تعرض
الجريرة نفسها عرضا سيئا جميعا. إنها نتيجة واضحة جدا
للظروف الخارجية. إنها تنفجر كحدث لا يتوقف دائما على طبع
القاتل. وعلى العكس يعد الانتصار نفسه في الأدب لغدر جميعي
طويل. إنه، أدبيا، الموت الأكثر إعدادا أو الأكثر تحضيرا والأشمل
ويوشك الروائي أن يرغب في أن تشارك المعمورة كلها في انتحار
بطله. إن الانتحار الأدبي قابل جدا إذن لأن يمنحنا خيال الموت. إنه
ينظم صور الموت.

في حكم الفيال، يكون لاوطن الموت الأربعة أوفياؤها.
الطامحون إليها، لا تنشغل إلا ببداية المياه المساوي.

إن الماء وهو وطن الحوريات الحية هو أيضا وطن الحوريات
المتة. إنه المادة الحقيقية للموت المؤث كثيرا. منذ المشهد الأول بين
هاملت وأوفيليا، فإن هاملت إذ يتبع في ذلك قاعدة التحضير الأدبي
للانتحار — كما لو كان عرفا يحدس القدر، يخرج من حلم يقظته
العميق وهو يتمتم: «هي ذي أوفيليا الجميلة؛ يا حورية في
صلواتك، تذكرني خطاياي كلها .. (هاملت، الفصل 3، المشهد 1).

منذ ذلك على أوفيليا أن تموت من أجل خطايا الآخرين، يجب
أن تموت في الساقية، بهدوء، من غير نوي، إن حياتها القصيرة هي
مسبقا حياة ميتة. هل هذه الحياة التي من غير فرح هي آخر سوى
انتظار غير مجد، سوى الصدى المسكين لمونولوج هاملت؟ إذن لنمر
فورا أوفيليا في سابقتها (الفصل 4، المشهد 7)

البكة

إن صفصافة تنمو تنحني فوق جدول
وتحترق أوراقها المضفة في المياه.
هنا أنت تحت أكاليل الزهر المجنونة
وزهرة اللؤلؤ والزغدة والقراص وهذه الزهرة
التي لها في كلام رعائنا الصريح
اسم فظ، لكن التي تسميها نباتنا المحتشبات
قائمة الذئب⁽¹⁾. هنا كانت تتعلق

وبعباءة عن أن توظف صورا، قد تكبح بالأحرى الانطلاق الشعري. وإذا كان القاريء، الذي قد لا يكون رأى أبدا مشهدا كهذا، قد تعرف عليه، مع ذلك وتأثر به، فذلك لأن المشهد ينسب إلى الطبيعة الخيالية البدائية، إنه ماء المستنقع الذي من ثقافته ذاته يصير أوفيليا، الذي يغطي طبيعيا بكائنات نائمة، بكائنات تسترخي وتطفو بكائنات تموت بلطف، عندئذ في الموت، يبدو أن الغارقين العائمين يستمتعون في الحلم.. في الهينيان ٢، عثر آرثر رامبو على هذه الصورة

عوم شاحب

ومتمون، غريق متأمل، يهبط أحيانا...

٦

(إيدغار باو، إلى آني)

وفرة محلولة... أن تسيل - على كتفين عاريتين حتى ينيح مزم المياه كله. ونقرأ في القصيدة الرائعة إلى آين، البطيئة إلى هذا القدر، البسيطة بهذا القدر، هذا القطع

وهكذا يرقد، وتغمره سعادة

منامات عدة

عن الصدق

وجمال آني

غارقا في حمام

صفائير آني

إن العكس نفسه لعقدة أوفيليا محسوس في رواية غابرييل دابنتزيو. *Forse che sì, forse che no*. تمسح الخادم إيزابيلا أمام مرآتها. فلنشر، عابرين إلى طفلة مشهد تكون فيه العاشقة، المضطربة والحازمة مع ذلك، تمسحها أيد غريبة. إن هذه الطفلة تفصل من جهة أخرى، حلم اليقظة التعقيدي: «كان شعرها ينزلق، كان ينزلق كما يطير»، ومعه ألف شيء من حياتها، ألف شيء، لا شكل له، مظلم، قابل للتغير، بين النسيان والاسترجاع. ودفعه واحدة، سوق هذا المد... من خلال أي سر خفي تستحضر وفرة تمسحها خادم الجدول، الماضي، الوعاء؟ «لم فعلت ذلك لم فعلت ذلك؟ وفيما كانت تبحث في ناتها عن الجواب كان كل شيء يتغير شكله، ينحل يسيل. كان مرور المشط المتكرر في كتلة شعرها كرقبة استمرت في كل زمان وكان يجب أن تواصل بلا نهاية. كان وجهها في قعر المرآة، يبتعد تغيب حدود كفافه، من ثم كان يقرب آتيا من القعر، ولم يعد وجهها، ستره إن الجدول هناك كامل مع فرارها الذي بلا نهاية مع عبقها مع مرآتها المتغيرة، المغيرة، إنه هناك مع وفرتها مع الوفرة. عندما تنأمل صورا كهذه، نفهم أن سيكولوجيا الخيال أن تكون حتى مصممة إن لم تكن الصور الطبيعية ستحدد بالتفصيل - من خلال رشيما الطبيعي، من خلال رشيما الذي تفنيزه قوة العناصر المائية، تتكاثرت الصور وتجتمع إلى الصور الناصرية تدفع إنتاجها بعيدا جدا، يصبح صعبا التعرف عليهم تجعل نفسها صعبا التعرف عليها بموجب إرادتها للجدة، لكن العقدة هي ظاهرة سيكولوجية اعراضية جدا حتى إلى سمة واحدة تكفي لكشفها كاملة. إن القوة المنبثقة من صورة عامة تحيا من خلال واحدة من سماتها الخاصة، تكون كافية بمفردها لإيضاح الطابع الجزئي لسيكولوجيا الخيال تستغرق في دراسة الأشكال. إن الكثير من سيكولوجيات الخيال، ومن خلال الانتماء أحادي الجانب الذي توليه لمسألة الشكل، محكومة بالا تكون سوى سيكولوجيات التصور أو الرسم البياني. قلما تكون سوى سيكولوجيات التصور المزخرف، أخيرا، إن الخيال الأدبي الذي لا

عبثا تعمل إلى القبر بقايا أوفيليا، إننا حقا، كما يقول مالارمي (فنيانات، ص ١٦٩)، «أوفيليا لم تفرق أبدا. جوهرة سليمة تحت الصبغة، وفي غصون قرون ستظهر للحالين والشعراء، عالمة على جدولها، مع أزهارها وفرتها المفروشة على الموجة. وستكون سببا واحدا من الكائنات الشعرية الأوضح، ستكون وفرة عاتمة، وفرة حللتها الأمواج، كي نفهم جيدا دور التفصيل الخالق في حلم اليقظة إلا فلا نملك الآن إلا بهذه الرؤية لوفرة عاتمة، سنرى أنها تبثت بمفردها رمزا كاملا لسيكولوجيا المياه، أنها تنسر تقريبا، بمفردها، عقدة أوفيليا كلها.

لا تلمس الأساطير التي تمسح فيها سيدات الينابيع، ولا نهاية، شعرهن الشقراء الطويلة (سبيلو. ١٥٠. ٢٠٠ ص جزء ٢). وغالبا ما ينسجن مشطون الذهبي أو العاجي على ضفة النهر «إن لحوريات الجيرس شعورا طويلة وناعمة كالحرير، ويتمسطن بأمشاط ذهبية» (ص ٢٤٠). «سنرى في ضواصي البرير الكبيرة امرأة شعثة ترتدي ثوبا أبيض طويلا، غرقت فيه قديما. كل شيء يتبدد في مجرى الماء، الثوب والوفرة، يبدو أن التيار يمس الشعر ويمسحه ويمسقا، وعلى أحجار المعبر تلعب الساقية كوفرة حية. أحيانا تكون وفرة صورية البحر أداة أدنى. يروي بيرانيه فيرو حكاية من ياس لورانس حيث حورية البحر، على درابزين جسر، «منشغلة بتمشيط شعرها الرناخ. ويل للمهزول الذي كان يقرّب منها كثيرا، لأنه كان يلف بشعرها ويلقي به في الماء» (١٩).

ولا تقوى الكنايا الأكثر اصطناعا على نسيان هذا التفصيل خالق الصورة، عندما في حكاية لسيدي روبير، ألقت ترامارين، وقد أرهقتها الهموم والتحصرات بنفسها في البحر، أخذتها حوريات البحر على الفور والبسناها بسرعة كبيرة ثوبا من القماش الشفاف بلون أخضر، بلون البحر ملتح بالفضة، وطلن الوفرة التي يجب أن تتهدل أسودا على صدرها (١٦) إن كل شيء يجب أن يعوم في الكائن الانساني حتى يعوم هو نفسه على المياه.

كما دائما في حكم الخيال، يبرهن عكس الصورة على أهميتها. يبرهن على طابعها الكامل والطبيعي. والحالة هذه يكفي أن تهوي

يستطيع أن ينمو إلا في مملكة صورة الصورة، الذي يجب أن يترجم الأشكال، مسبقاً، مناسباً أكثر من الخيال التصوري لدراسة حاجتنا إلى التخيل.

لنتمسك قليلاً بهذا الطابع الديناميكي للخيال، الطابع الديناميكي الذي نأمل أن نكرس له دراسة أخرى. وحول الموضوع الذي نطوره، يبدو واضحاً جداً أن ليس شكل الوفرة هو الذي يجعلنا ن فكر بالماء الجاري، وإنما حركته. ويمكن أن تكون الوفرة وفرة ملاك في السماء، وما إن تنمو، حتى تأتي طبيعياً بصورتها المائية. إن هذا ما يحدث الملائكة السرافيتا. «كانت تخرج من وفرتها أصوات من الضوضاء، وكانت حركاتها تعرض إرتعادات متموجة شبيهة بأصوات بحر مفسفر^(١٧)، ونص من جهة أخرى كم قد تبدو صور كهذه فقيرة لو لم تكن ظواهر الماء ظواهر معللة القيمة بقوة.

وهكذا فإن وفرة حية يتغنى بها شاعر، يجب أن توحى بحركة، بموجة تمر، بموجة ترتعد. إن «التموجات الدائمة»، هذه النابعة من الحركات المنتظمة، وإن تثبت التموجات الطبيعية تجمد أحلام اليقظة التي قد نرغب في إحداثها.

على شفة المياه، يكون كل شيء وفرة: «كانت الأوراق المتحركة كلها التي تجذبها نفاذة المياه ترك وفرتها تتدلى فوقها» (سرافيتا ص ٣١٨). وبغني بلزك هذا الجو الرطب حيث الطبيعة «تعطر من أجل أعراسها وفرتها المخفزة».

وأحياناً يبدو أن حلم يقظة فلسفي جداً سيذيل العقدة. وهكذا فالقشة التي يجرفها الجدول هي الرمز الأدبي لقائمة قدرنا لكن مع صفاء أقل بقليل في التامل ومع وزن أكبر بقليل في قلب الحالم، سيظهر الطيف ثانية كاملاً. ليست الأعشاب التي تحتجزها القضايا وفرة ميتة؟ وتستبصرها ليليا في حزنها المتفكر وتتمتع. «ن نلفس حتى كهذه الأعشاب النازية التي نعوهم هنا. الحزينة والمتدلية، الشبيهة بوفرة امرأة غريبة^(١٨)». ونرى ذلك، إن صورة أوفيليا تتشكل لدى أدنى فرصة. إنها صورة أساسية من حلم يقظة المياه.

عشنا سيلعب جول لافورغ شخصية هاملت مخفف الحساسية «أوفيليا، ليس هذا حياة» أيضاً أوفيليا في جرعاتي: أوفيليا، أوفيليا إن جسدك الجميل على المستمع هو عني عائمة في جنوني القديم

وكما يقول فإننا لم «نأكل من ثمرة اللاشعور» من غير مخاطرة. ويبقى هاملت برأي لافورغ، الشخصية الغريبة التي صنعت «دوائر في الماء، في الماء، يعني في السماء». لا تستطيع صورة الماء والمرأة والموت التركيبية أن تتشتت^(١٩).

ليس ظل التدرج التهكي الذي يرى في صور جول لافورغ استثنائياً. ويشير غي دي بورتاليس في حياة فرانز ليزت إلى أن صورة أوفيليا الموصوفة بثمانية وخمسين مقياساً، تجتاز الزمن «بتهمك» (كتب الفنان نفسه الكلمة في رأس المقطوعة الموسيقية السريعة). وتنفق الانطباع نفسه، مشاراً إليه إشارة فظة قليلاً، في حكاية سان بول رو، غسالة كاثاني الأولى:

ذات يوم ألقت روعي نفسها في ساقية الأوفيليات
إذن كان هذا يحدث في أزمنة ساذجة جداً.

كانت ذرة جبهتها باختصار، نعوهم على غرار دلالة إلى
أن تنحس صفحتا الماء..

على سباتي العجيب تنزل بطون تم..

أيتها الحماقات اللواتي تفرقن في ساقية الأوفيليات! (٢٠)

وتقاوم صورة أوفيليا حتى مركبتها الجنائزية التي يعرف الشراء الكبار كيف يمحونها. «بالرغم من هذه المركبة تسترعى أسطورة بول فور الشعرية بعض العذوبة، وسيصعد الفارق الأبيض ثانية غداً وريدي في الهدير الصباحي العذب. ستتدفع أصوات أجراس فضية الجرس. إلى البحر اللطيف»^(٢١).

يؤنس الماء الموت ويخرج عدة أصوات واضحة مع أكثر الأناث اختفاً.

وأحياناً وإن تذكر عذوبة تعدل ظلال أمهر واقعية الموت إلى أقصى حد. لكن كلمة من المياه، واحدة تكفي للإشارة إلى صورة أوفيليا العميقة. وهكذا تتمتع الأميرة مالاين في توحد غرفتها، وقد تسلط عليها شعور سبقي بقدرها «أه، كيف تصرخ قصبها غرفتي».

٧

كما العقد الكبيرة المشعرة كلها، تستطيع عقدة أوفيليا أن تصعد حتى المستوى الكوني. إنها ترمز أُنذاك اتحاد القمر والأمواج، يبدو أن انعكاساً شامساً عائماً يعطي صورة لعالم كامل يذوي ويعوم. على هذا النحو تجني نرجسية غواشيم غاسكية، ذات مساء ضبابي وسوداوي، عبر ظل المياه، نجوم السماء الصافى، سيمعنا أنصهار مبدئين للصورة يصعدان مع إلى المستوى الكوني، التدرج الكوني الذي يتحد مع الأوفيليا الكونية، دليلاً حاسماً على اندفاع الخيال التي لا تقاوم^(٢٢). «كلمني القمر (***)، شجيت وأنا أحلم بحنان كلامه — قال لي كما شاق: اعطني ضمتك (الضمة المقطوعة من السماء الشاحبة)» وكما أوفيليا، رأيتُه منقوفاً تماماً في ثوبه البنفسجي الواسع. كانت

عباءة اللسان كان لهما لون أزهار محمومة وضعية، ترتعشان مدلت له حزمة نجومى. عندئذ فاح منها عطر فوق طبيعى. وكانت غيمة ترمصنا... لا شيء ينقص في مشهد حب السماء والماء هذا ولا حتى الجاموس.

ويرمي القمر والليل والنجوم عندئذ، كالمقدار نفسه من الأزهار، انعكاسها على الجدول. يبدو أنه عندما تستبصر العالم المرصع بالنجوم في الأمواج يرسل على غير هدى. إن الومضات التي تمر على سطح المياه هي مثل كائنات لا عزاء لها، إن الضوء (١٩٩٠) ذات قد غدر به، قد استشف به، نسي (ص ١٠٢). في الظل، كان قد حطم إشراقه، سقط الثوب الثقيل. أوه! بإفوليا الهيكلية الحزينة؛ غاصت في الساقية. وكما أن النجوم كانت قد رحلت، رحلت في تيار الماء. كنت أبكي وكنت أمد لها ذراعي. ارتفعت قليلا رأسها شديد التحول إلى الوراء، لأن شعرها الحزين كان يسيل ويصوت ما يزال يولني. همست لي تعرف من أنا، أنا عقلت عقلت، تعرف، وأنا أرحل أنا أرحل... ولحظة فوق الماء، ما أزال أن أرى قدميها نقيتين، لاجسميتين كقدمي البريمافيرا... اختفتا، وسرى هدوء غريب في دمي... هي ذي لعبة حميمية لحلم يقظة يزوج القمر والمرجة ويتبع قصتها على طول التيار. ويعقق حلم يقظة كهذا بقصة الكلمة كلها، سوداوية الليل والساقية، إنه يؤنس الانعكاسات والظلال. يهرف دراماها، شقاءها، يشارك حلم اليقظة هذا في معركة القمر والغيوم. يمنحها إرادة الفضل. ينسب الإرادة إلى الاستباحات كلها للصور كلها التي تتحرك وتتوغل. وعندما تأتي الراحة، عندما تقبل كائنات السماء الحركات البسيطة جدا والغريبة جدا من الساقية، يعتبر حلم اليقظة الهائل هذا القمر الذي يعوم بالجسد المذهب لامرأة مغفورة، إنه يرى في القمر المهان أفوليا شكسبيرية.

هل شمة حاجة للاستشارة مرة أخرى إلى أن سمعنا صورة كهذه ليست من أصل واقعي إطلاقا، إنها منتجة من خلال إسقاط للكائن الذي يحلم. تلزم ثقافة شعرية قوية للعشور على صورة أفوليا في القمر الذي تعكسه المياه.

بطبيعة الحال ليست رؤية عواشيم غاسكية بالاستثنائية. وقد نرى أشرا لدى الشعراء الأكثر اختلافا. فلنشر، مثلا، إلى هذا المظهر القمر في أفوليا حول لافورغ: «إننا لحظة على النافذة وهو يشعل القمر الذهبي المكمل الجميل الذي يمتد إلى البحر الهادي يجعل عمودا مضطبا من المخمل الأسود ومن السائل اللغبي يتلوى فيه، سوديا ومن غير هدف

هذه الانعكاسات على الماء السوداوي... على هذا النحو عامت أفوليا القديمة والنعينة الليل كله... (أخلاقيات أسطورية ص ١٠٦).

وقد نستطيع بالمثل أن نفسر كتاب بروج الميت لجورج رود نباغ كأؤلة مدينة كاملة. من غير أن يرى أبدا ميتة تطفو على الألفية. نزل الروائي بالصور الشكسبيرية. في توحيد المساء

والخريف هذا، حيث كانت الريح تكس الأوراق الأخيرة، أحس وأكثر من أي وقت مضى بالرغبة في أن يكون قد أنهى حياته وبالتف إلى القمر. كان يبدو أن ميتة تعددت أطواقا على نفسه، أن نصيحة أتت من الجيران القديمة إليه، أن صوتا موشوشا صعد من الماء بما أن الماء قد جاء للقائه كما جاء اللقاء أفوليا، كما يروي حقاو قبور شكسبير (٢٢).

تعتقد أننا لا نستطيع أن نجتمع، في الموضوع نفسه، صورا أكثر تنوعا. بما أنه يجب تماما أن نعرف لها بوحدة، بما أن اسم أفوليا يرجع دائما على الشفاء في الظروف الأكثر اختلافا، فذلك لأن هذه الوحدة، لأن اسمها هو رمز قانون كبير للخيال. يجد خيال النعاسة والموت في مادة الماء صورة مادية قوية وطبيعية بوجه خاص.

وهكذا ولأرواح عدة يمسك الماء حقا بالموت في جوهره. إنه يوصل حلم يقظة يكون الرعب فيه بطيئا هادئا، في مريحة دوينو الثالثة عاش ريك كما يبدو. رعب المياه الياسم، الرعب الذي يتيسم الانتماسة العذبة لأم محزن. إن للموت في ماء ساكن شعسا مومية. إن الرعب الهادي «محل في الماء الذي يجعل الرشيم الحي ضعيفا» (٢٤). ويمزج الماء هنا وموزة المتعارضة وجدانيا للولادة والموت. إنه جوهر ماء، بالذكريات المبهمة وبأحلام اليقظة العرافة.

عندما يأتي حلم يقظة، عندما يأتي حلم على هذا النحو ليستغرق في جوهره، يتلقى الكائن الكامل منه دواما غريبا، بنام الحلم ويتسرح الحلم، ينزع إلى أن يشارك في الحياة البيئية الريبة لعنصر. وإذا كان قد وجد عنصره فإنه يأتي ليصور فيه صوره كلها. يتعدى «يتكون» وقد ذكر الير بيفان بأن التركيب العلمي هو برأي كاروس، تركيب بانتجاه المعق حيث ينضم الكائن النفسي إلى واقع كوني (٢٥). ويكون الماء، الحاليين عدة، كون الموت. وتكون الأؤلة جوهرية عندئذ، ويكون الماء لياليا. بالقرب منه، ينزع الكل إلى الموت. ويتصل الماء مع قوى الليل والموت كلها. وهكذا، يرى باراسيلس أن القمر يشبع جوهر الماء بتأثير مهلك. يبقى الماء المعرض طويلا للأضعة القمرية ماء مسعوما (٢٦). إنه هذه الصور اللادية، القوية إلى هذا الحد في الفكر الباراسيلزي، ما تزال حتى في أحلام يقظة اليوم الشعرية ويقول فيكتور أميل ميشليه (٢٧) «يمنع القمر أولئك الذين يؤث فيهم ميلا إلى ما، ستيكس. لا نشفى أبدا من كوننا حلما قرب ماء راك...»

أ

إذا كانت أحلام يقظة القدر الميت والموت والانتصار التي لا تنتهي كلها مرتبطة بالماء بمل هذه الشدة، يجب ألا ننهش من كون الماء، لأجل هذا القدر من الأرواح. العنصر السولاني الأجود، وكما نعر تعبيرا أفضل مستخدمين تعبيرا الهيوسمان، يكون الماء عنصرا مسوونا. ويقود الماء المسوون أعمالا كاملة مثل أعمال روندباخ، باو، لا تنشأ سوداوية إيدغار باو عن سعادة مفتقية، عن

يموت الماء مع الميت في جوهره، فالماء هو إذن عدم جوهري. لا نستطيع أن نضفي أبعد في اليأس ترى نفوس عدة أن الماء هو مادة اليأس.

الهوامش

- ١ - كان ساتين فيلسوفا جده العشر في نهاية العصر الأول، يمكن قراءة هذه الكلمات التي غالبا ما تأملناها نحن أنفسنا، فضلا عن ذلك، مثل أنا ملزم، أنا الميتولوجي، بأن أبهرن أي شيء كان؟
- ٢ - ك ب ساتين، ميتولوجيا الراين وحكايا الجدة ١٨٦٢ ص ٦٤ - ٦٥.
- ٣ - س غ يونغ، تمولات الليبيدو ورموزه، ٢٢٥
- ٤ - عملية وضع الشيء في علية وضع هذه الأخيرة في علية أخرى وهكذا دواليك.
- ٥ - ماري ليكوير، علوم غامضة وولادات مؤنية في العصور الكلاسيكية القديمة، ١٩٢٨ ص ٦٥.
- ٥ - ترنسب عالم تان مسورة رحلة بحرية، ليس هنا تقليد غربي فقط يستعصم على نرى مثلا في ذلك في التقليد الصيني، مري في مقال لوفن ايريسين روسيل *Das Wasser als mythisches Ereignis, apud Die Kulturelle Bedeutung chinesischen hebes, apud Die Kulturelle Bedeutung der Komplexen Psychologie*, 1935.
- ٦ - تريستال، كويرير، الحب الأصفر، النهاية
- ٧ - بولير، إزهار الفجر، الموت ص ٢٥١ (نوكس) (إله الليل لدى الرومان).
- ٨ - شيلبي، الأعمال الكاملة، ترجمة راب، ١٠ ص ٩٢
- ٩ - ب شيلبي، فولكلور فرنسا ٢ ص ١٤٨
- ١٠ - إيدمار باي، حكايا فوق العادة، ترجمة بولير ص ٢١٦.
- ١١ - فير هارين، القرى الريفية الناطل
- ١٢ - إميل سوليفست، تحت الشياطين، نافل القبيحة ص ٢.
- ١٣ - الأوبول، قطعة نقد في اليونان القديمة كان يستوفها خارون من نقل روح كل ميت إلى عالم الموت عبر نهر الكوسيت الفاصل بين الحياة والموت
- ١٤ - قائمة الذئب هو اسم فراسيون العامي، ويعطي مترجمون آخرون، حفرها التسعية الانجليزية، «أصابع الناس الأموات (Dead men's fingers)» والتي يكون معناها القضيبي وأصمعا كنافية.
- ١٥ - ج ب ب، ماريه فيرو، تفسيرات وبقايات ١٨٩٦، جزء ٢ ص ٣٩.
- ١٦ - السيدة روبر، حوريات البحر، حكاية أخلاقية، رحلات خيالية الجزء ٣٤ ص ٢١٤ استخدام ١٧٨٨
- ١٧ - يلزاك، سيرايفيتا ص ٣٥٠
- ١٨ - جورج صاندي، ليليا ص ١٢٢
- ١٩ - جول لافورج، أخلاقيات أسطورية، الطبعة ١٦ ص ١٩ - ٢٤ - ٢٩
- ٢٠ - سان بولر، عوالم الجن الداخلية، ص ١٧ - ٢٣ - ٧٤ - ٧٧.
- ٢١ - بول فور، الصومعة، تموز ١٨٩٧
- ٢٢ - لوغ، *LOC. cit.* ص ٩٩
- - القدر كلمة مؤنثة في الفرنسية.
- - كلمة الضوء مؤنثة في الفرنسية
- ٢٣ - جورج روميناخ، بروج البقية، طبعة فلاديمير ١٦ انظروا أيضا السراب الفصل ٢ يقول شبح جانيفيف للحالم، «في مجرى الألفية القديمة، كنت أوصليك»
- ٢٤ - ريبه - ماري ويك، مراثيات دونين، ترجمة أنجلور ص ٢٥
- ٢٥ - أليزيفيان، الروح الرومانسية والحلم طبعة جوزيه كورتي، ص ١٤٠.
- ٢٦ - هنريش برومو شلدنر *Das magische Geistesleben* ١٨٥٧ ص ٥٧
- ٢٧ - ف ميشليه، هياتا موحن ١٩١٤ ص ٤١
- ٢٨ - لا مارت، إسبرلرث ص ٢٠٦
- ٢٩ - إيدمار كينيه *Ahasvérus* ص ١٦١
- ٣٠ - بول كلوديل، معرفة الشرق، ص ٢٥٧ - ٢٥٨



شفف ملتهب أحرقته الحياة، إنها مباشرة، من التعاسة المذابة، إن سوداوية جوهريه حقا، ويقول في مكان ما - «كانت رويحي، كانت رويحي مرحة خامدة، وقد عرف لامارتين أيضا في أعاصيره، أن الماء كان عنصرا متالما، إذ كان يقطن قريبا جدا من بحيرة جنيف، بينما كانت الأمواج تذفف زيهما على نافذته، يكتب: «أهدا لم أدرس تمامات المياه، وأنتها وغضبها وتعذيباتها وتآمراتها وتواجها كما خلال هذه الليالي والأيام التي قضيتها على هذا النحو وحيدا في مجتمع البحيرة الربيث. كنت ساضع قصيدة المياه من غير أن أعمل منها أي إشارة (٢٨)». ونحس أن هذه القصيدة كانت مرثية ويكتب لامارتين أيضا في موضع آخر «الماء عنصر حزين *Super flumina Babylonis sicutim et florimus*، لماذا لأن الماء ليكي مع العالم كله، (٦٠)». عندما يكون القلب حزينا يتحول ماء العالم كله إلى دموع، «طست كاسي القفي المذهب في النبع الذي يغور: فامتلأ بالدموع (٢٩)».

سنتاني صورة الدموع، من غير شك ألف مرة إلى الفكر لتفسير حزن المياه، لكن هذا التقريب غير كاف ونريد أن نتابع حتى ننتهي إلى أسباب أعق كى نسم جوهر الماء باله الحقيقي. إن الموت فيه، حتى الآن استحضرننا خاصة، صور الرحلة المأتمية، يجعل الماء إلى البعيد، يعطي الماء كما الأيام، لكن حلم يظفر آخر يستولي علينا بعلما فقدانا لكانتنا في التشتت الكلي. لكل من العناصر انحلاله الخاص، للتراب غباره للنار دخانها، ويحل الماء بطريقة أتم، يساعدنا على الموت كليا. تلك هي، مثلا أمنية فاست في المشهد الأخير من فاست كريسستوف مارلوف يا نفسي استحيل إلى قطرات ماء صغيرة، واسقطي في المحيط المتفرد وجوده أبدا.

إن إحساس الانحلال هذا يصيب في ساعات معينة النفوس الأصل والأكثر تفاؤلا. وهكذا عاش كلوديل (٣٠) هذه الساعات حيث لا تعود السماء سوى الضباب وفسحة الماء. «حيث كل شيء منحل بطريقة قد نبحث فيها حولنا عبثا عن «قسمه أو شكله، لا شيء هو الألف، سوى انتهاء اللون الأعفق، إن مادة كل شيء مجمعة في ماء واحد شبيه بماء هذه الدموع التي أحس أنها تسيل على خدي». لنحيا تماما تمة هذه الصور وستحصل على مثال عن تركيزها وعن تمدبها المتدرجن. إنما ينحل أولا هو منظر في المطر، تمتزج القسمات والأشكال، لكن شيئا قشيشا يجمع العالم كله في مسائه. إن مادة واحدة أخذت كل شيء «كل شيء منحل».

إلى أي عمق فلسفي يستطيع أن يصل شاعر يقبل الدرس الكلي لحلم البقعة. سنحكم على ذلك إذا عشنا هذه الصورة الرائعة لبول إيلوار

كنت كقارب يجري في ماء مغلق

كميت لم يكن لي سوى عنصر وحيد.

ياخذ الماء المعلق الموت في صدره. يجعل الماء الموت عناصريا.



رباعية لوفيلد: مقاربة بين الشعر والموسيقى

فوزي كريم*

بناء القصيدة الفني والعناصر الأساسية في هذا البناء وبين «الرباعية الوترية».

والمقالة في النهاية ، متابعة غنائية لنشأة نص شعري استكمل قوامه على الورق قبل عشر سنوات.

(٩)

بعد سبع سنوات من الإقامة في لندن، سبع سنوات من الوحدة التي لا تنطوي على سعادات أرضية، أصبحت «الذاكرة» أشبه بكانن يستقل بنفسه مع الأيام، ولكن استقلالها المجازي لا يمنعه من أن تشكل الينبوع الفياض لكتابة قصيدة، إلا أن هذا الاستقلال، حتى في مجازيته ، هو ضرب من التعبير عن منتهى الانقطاع ، لا عن النفس ، بل عن الجذور.

في أواخر عام ١٩٩١ كتبت قصيدة بعنوان «الوحش» ، ولم يكن هذا الوحش غير «الذاكرة» التي تركتها ذات يوم «فوق مشجب» ، حين غادرت البيت إلى النفي ، حتى استحالت بفعل الانتظار إلى ما استحالت إليه

«ولو عدت يوماً ،
سأحذر من صرخة بانتظاري
وراء الجدار!

هذه محاولة لدراسة قصيدة لي تتخذ زاوية نظر تخضع للاعتبارات التالية : انني شاعر القصيدة الذي يعرف، أو ما زال يتذكر، شيئاً من أسرارها، ويقدر أن يستعيد عبر ضباب تجربتها القديمة ، دوافعها ومآلات هذه الدوافع في النص، وانني كتبته تحت تأثير وأسر محبتي للموسيقى ، و«الرباعية الوترية» خاصة. والأخيرة هي مصدر عنوان القصيدة. وانني أبداً، أسير المراقبة النقدية للنص الذي أقرأ ، أي نص ، وهي فضيلة قادني إلى سبل الخلاص من الموروث الشكلي الذي يثقل الشعر العربي، والشعر العربي الحديث خاصة. وجعلتني أتفحص العمق والجمال في المعنى أولاً، باعتبار أن الشكل أحد تطلعات المعنى، أو تطلعه الجسي الفريد. أن جمال المعنى هو الذي يهيء الفرصة للشكل الجميل، وعمق المعنى للشكل العميق. فلا يوجد جمال مجرد عن جوهره الخفي، في المعنى

هذه الاعتبارات سوف تعطي لمقالاتي صيغة نقدية غير مالوفة. فهي مقالة «في المخيلة» غير مجردة عن «الذاكرة» ، بفعل طابعها الشخصي، الاستعادي وهي مقالة في الموسيقى. حتى لتبدو أنها تود لو تنصرف للموسيقى أكثر من انصرافها للشعر ولكن طابعها النقدي لن يغادر السطور بفعل المقاربة الدائبة بين

* شاعر من العراق
اللوحه للفنان محمود عبدالعاطي - مصر

العدد الثاني - يناير ١٩٩٧، نوس

ولكنني وحدي، وعلي هذا أن أستدرس محترسا كشاعر
مورط بمهمة نقدية، ولا يملك القدرة على الإفلات من قبضة
زمنه التاريخي كم فقلت الزجعة والطفل، وسبب عجزه يمكن
في أنني أسير «الذاكرة»، أسير الحلقة غير المنسية، بل الماضية،
من الزمن القاهر.

معظم سكان شارعني شبه الريف من المسنين، فطبقة
الأعمار هذه تفضل عادة السكن في بيوت الطابق الأرضي الواحد.
وشارع «لوفيله» نموذجي في هذه الخصيصة. وهذا يعني أن
سكانه يصفون على خضرته وسماته المفتوحة الواسعة، بعدا
إضافيا من الهدأة والصمت.

ولذلك لن يكون اعتباطا أن تخرج، في المشهد الأخير من
قصيدي، الجارة العجوز «تجمع في قبعة القش ندى الأعشاب،
الغريب انني قلت في قصيدتي «الجارة» ولم أقل «الجارة
العجوز». وكان المشهد — الذي تولده المخيلة المجردة بل
العواطف — يفترض مسبقا أن تكون الجارة عجوزا بالضرورة!
قلت إن الذاكرة هي البنبوع، والذي منح هذه القصيدة،
وجودا هو الإيقاع. إيقاع المياه المتدفقة في الأعماق، مياه الذاكرة.

هذا الإيقاع تشكل بهيئة مكانية. وكثيرا ما يحدث هذا لدى
الشاعر. لدى الموسيقي يكون الإيقاع مجردا، خالصا وأكثر
صفاء. لدى الشاعر لا تتوسط غير الكلمات. والغريب أنها لا
تملك أن تقلد الموسيقي بتجردها فتتجرد. فالكلمات «المجردة»
في المعنى ذهنية وليست شعرية. وإنما الكلمات الشعرية التي
تتجسد الكلمات البصرية. ولذلك كان لجملة «في ساحة الاندلس»
بالقصيدة وقع خاص.

«ساحة الاندلس» استدارة واسعة ينتهي إليها باص رقم
(٢١) الذي يبدأ رحلته من «الحارثية». كما ينتهي إليها باص
(٤) الذي يبدأ رحلته من «ساحة الميدان». وكلا الخطين امتداد
تجوالي اليومي في بغداد. تجوال المشرذ الذي لم ينتزع الزمن منه
هويته هذه حتى لحظة كتابة هذه المقالة.

ولكن القصيدة لم تبدأ مع نهاية باص (٢١) أو باص (٤).
بل هي اتخذت من «ساحة الاندلس» ونهاية الباصين (٢١)
و(٤)، مطلقا للرحيل إلى المنفى. لأن «ساحة الاندلس»، هي أول
ما يواجه المخمور الذي يغادر نادي «اتحاد الأدباء» في العراق.
ليلا. ولذلك فهي تقترن بالليل عادة. وبمنتصف الليل أن أردت
الدقة فأننا، ومعظم دمناني الليل ندعهم يوما كاشجار حريف،
لا أخلف ورائي بوابة «الاتحاد» إلا لأواجه ليل الوحشة في هيئة
«ساحة الاندلس».

«متى، ترى، يطفيء ضوء الفجر هذا الضوء،
أو ينتشر المصفر؟»

أصبحت هذه الذاكرة — الوحش — ينبوعا لقصاصات عديدة.
ولن أتجاوز الحد إذا ما قلت: لقصاصاتي جميعا. وبفعل التماهي
أو الاندماج بين الذاكرة والوحش فإن البنبوع الذي تولد منها
لن يكون إلا بنبوع ماء داكن بالضرورة. وليكن ذلكنا بفعل
العمق، وبفعل المرارة أيضا.

إذن، القصيدة التي أنوي دراستها هي قصيدة «ذاكرة»
تحرك مياه ينبوعها العواطف. وما «المخيلة» التي فيها إلا وليدة
هذه العواطف التي تدفع بمياه بنبوع «الذاكرة» إلى مجرى
الأسرار لتحليلها إلى أسطورة. إلى مخيلة لا تقاس بحجم الكلمة
التي وراءها أو بحجم الجملة. بل بحجم العواطف وحدها.
ولذلك فهي تأتي أن تتجرد.

كنت في عام ١٩٨٥، سنة كتابة القصيدة حيث لم أجد أذكر
منها الشهر واليوم، أسكن بيتا من طابق أرضي واحد. تحيط به
حديقة من جانبيه ويشكل حلقة من بيوت متشابهة في شارع
تضفي عليه الخضرة وانخفاضة البيوت ذات الطابق الأرضي
الواحد مسحة ريفية. كان أسم الشارع Lowfield Road .
تنوزع رصيفي أشجار صفصاف ودردار متفرقة. وتتواصل
حدائق البيوت الأمامية ورائها على امتدادها. حتى ليبدو شارع
«لوفيله» متوافقا تماما، بفعل مسحة الريفية، مع تهديدات
صغيرة لا تظلم من سفام احتراق، تهديدات تشكل الدليل الوحيد
والأكيد على وجودي المتواضع بين الأحياء من ساكنيه.

البيت، الذي أسكنه مع زوجة وطفل، تتوسطه غرفة
جلوس مستطيلة تطل وواجهتها على حديقة البيت الأمامية، بينما
تنتهي، من الخلف بغرفة المطبخ الذي يطل بدوره على الحديقة
الخلفية. وعلى جانبي غرفة الجلوس غرفتان أحدهما للنوم
والثانية مكتب حشدت فيه ما أملك من كتب وأسطوانات
وأوراق، وكانت الثالثة من نصيب الصغير الذي بدأ يكبر مع
الأيام.

من شباك غرفة النوم كنت أطل كل صباح، ولعلي كنت
أصغي، إلى الأسرار الصغيرة الصامتة في حديقة البيت الأمامية،
والى الشارع الذي ينسحب، بفعل صمته الدهش، عن مفاجأة.
وورائي تستقر زوجتي على السرير نصف نائمة.

سيرد هذا المشهد في القصيدة. ولكن الصغير «سامر»
سيفلت من قبضة الزمن اليومي إلى زمن القصيدة «اللازمي» .
سيفلت من البيت ليكون أشبه بجيوآن بري سار داخل دغل
الحديقة. ولعلنا جميعا سنفلت من قبضة الزمن، بصورة من
الصور. سنفلت ذلك ما أن ندخل النص.

لأن «ساحة الأندلس» مزخومة بأصواء النور. الأصواء الكاشفة. لأن على اليمين منها، وعلى مبعدة دقائق، يقبع شبح «مديرية الأمن العامة». وعلى امتداد جدران الينابيع في جهة اليسار تخفق الألفاظ وقد تزيّنت بشعارات حول المستقبل الذي يقبته الماضي والحاضر وأينماؤهما. وبينها نقوب مكبرات الصوت السوداء مباركة ذات المستقبل بالهتاف والأغاني والضجيج. وهي تكاد، لارتفاعها واتساعها، تطل على «الاتحاد» ذاته.

وفي «الاتحاد» حفلة راقصين، يذكرونني، دائماً، بحفلة الراقصين على مشاطي البحر، في المشهد الأخير من فيلم «حين يطفو السمك في الماء».

مشهد الحفلة هذا، مأسورا بالألفاظ ومكبرات الصوت، هو آخر عهدي ببغداد، قبل أن أغادر إلى المنفى.

«لا باحثاً، سدى، عن المعنى ولكن هرباً من المعاني السود»

سأواصل في حقل الذاكرة، قبل أن انصرف إلى دراساتي الموعودة حول مقارنة النص بالموسيقى. فالذاكرة شبحي الملمن إليه، وأنا شاعر لا أحرص من التراخي في بل أجد فيها طمانينة. لا لأنها تظهر للنفس، بل لأنها البلوى التي تروثق الحواس وتفتح للسوعي سبله السرية. ولذلك لا تكفي القصيدة بمفتتح «ساحة الأندلس»، حيث لا ضوء للفجر، ولا ينتشر العصفور، بل تقتسم حفلة «الاتحاد» حيث «الراقصون كالرحى» ولكن، على مدار فوهم من لحظة الصحو.

المشهد جحيمي، لا شك في ذلك. «تدور الكاس والراس» والنادل «حسين» لا يهملني وكأنه يخشى من صحتي. فهو يسألني كلما عرض لي أو عرضت له: «بما أكره من العرق؟» وهو يقصد هل تريد؟ وأنا لا أكاد أتبين سبيلي وإسرة قبالي على المائدة يتسم بمكر. ومن تحت المائدة، في الظلمة التي تؤلف بين جنادب العشب وبين الأقدام، «تدس بين قدمي قدما ثالثة» وهي تهمس «ترقص؟». وأنا استجيب نصف واع. ثم استحيل في يديها كرة من الشبق، تطرحها أرضاً فلا تبلغ مستقرها».

أنا الذي أصبح كرة مطاوعة من الشبق، تمسك بها لمرة العابرة عالية، ثم تلقي بها على أرض الرقص الكونكرتية. كرة المطاط تنط وتقفز، وتنط وتقفز دون مستقر على الدائرة المبلطة ولعلها تنط وتقفز خارجها، عابرة الفجوات والفراغات التي تركها سيقان الراقصين إلى الحديقة الواسعة، حديقة «الاتحاد».

لشد ما يؤلمني أن استعيد صورة «كرة الشبق» هذه. لأن «كرة الشبق» المطاطية عادة ما تكون وليدة الرعب، لا وليدة الحرمان.

كانت الأغاني الراقصة التي تشد السيقان إلى الحلبة ضرباً

من الهستيريا لأنها، وهي تخرج من فم مغنيها، عصفور ذليل تحت أجنحة كواسر من الطير، بإدائية الشراسة، تحت أصوات الاناشيد والإلهازيج العقائدية التي تطلقها مكبرات الصوت في كل ركن، خارج «الاتحاد». وما على الراقص العقائدي، بدوره، إلا أن يزواج بين مباحه الفردية التي تحاول أن تجد لها ملاذاً في جسده، وبين المباح الجماعية، مباح القطيع التي هي ضرب من الفرار من الجسد والروح أو من انتهاكهما. وأنا المصور لا أملك أن أجردهم من إنسانيتهم، فهم، تحت مكبرات الصوت وتحت خفق الألفاظ التي «كتبت الأقدار وعيدها فيها»، لا ملجأ لهم «إلا في مدار فوهم من لحظة الصحو».

وأنا تأخذي الخمرة إلى فقدان يشبه الغيبوبة. هذا يحدث لكثيرين ممن ينتسبون إلى فصل الكتاب. رعاة المسؤولية والمثل الخالدة! ما من أحد يكشف عن ضعفه أمام الأكاذبة، ويرى في «الكلمات» التي استكملت قداستها حيوانات مفترسة لا تتوقف عن هرس لحمنا التي بين أنيابها. كنت في طريقي إلى فقدان، منحنيًا على الطاولة. أهدق، وعلى فصي ابتسامة اليائس، بالكلمات تتساقط أشبه بحبات الثلج التي نعيها بها كؤوس «العرق». كلمات الثورة، الحرية، القومية، الوطن، اليسار، الشهادة، الضرف، المسؤولية، التقدم، المستقبل، البعث، الشعب، الطليعة، البعد القومي، الوحدة، الكفاح، النضال، المسيرة، العروبة، الأمية، الجبهة، الفداء، الأعداء، الخائن، المشبوه، العميل، الأجنبي، الإصابع الغفيرة... تتكاثف وتتصل إلى حيوانات مفترسة لا أستطيع أن أغض عيني عن الدم البشري الذي يتقاطر من بين أنيابها.

وفيشل إلي أن فقدان الذي يشبه الغيبوبة يتحول، هو الآخر، إلى غصون أشجار تنحني حولي، وكأنها تكشف فيما بيننا «سر سقوط الورق الذابل». أشجار تشبه ستارا يرتعي فوق «يعجيني عن الوطن».

هل تكفي إشارة كهذه، في قصيدة، عن أول المنفى.

(٣)

ليست الذاكرة أدنى مقاماً من الموسيقى، ولقد شغلني في الفقرتين السابقتين عن مقارنة النص الشعري بالموسيقى. لأنها «سيدة آلهات الإلهام» كما يقول اليونانيون، ولأنها بالنسبة لي شخصياً، الخبرة الشعرية التي تصل الكلمة بالميابة.

يقال إن استكشاف الدور الذي لعبه «الزمن» و«الذاكرة» في حياتنا هو واحد من ثلاث مساهمات كبرى أسست مفارقات حول الكائن الإنساني وحول المجتمع الإنساني في العصر الحديث. المساهمات الأخرى هما «الماركسية» في البحث عن طبيعة التغير الاجتماعي، و«الفرويدية» في تحليل النفس البشرية.

الكثير يغفل أن مسعى القصيدة «الجديدة» مسعى وهمي ومضحك. إذ ما من قصيدة «جديدة» هناك إعادة كتابة، للقصيدة. أية قصيدة تحت خفّة جناح الذاكرة الهيب، إعادة كتابة، متواصلة ولا نهائية. والذي يفترض أنه يكتب «جديداً» «يكويده» «مدهش» بـكوريته، بالمعنى الحرّي للكلمة، إنما يفترض، بالضرورة، أنه يكتب خارج ذاكرته. أي خارج جذوة الإنسان الذي فيه. ورغم أن الأمر يبدو مستحيلاً، إلا أنه ممكن في ظرف متناح كهذا الظرف. وفي مرحلة لا هوية لها كهذه المرحلة. حيث لا يستعصي على الكائن البشري أن يعيش في أرقى لحظات إبداعا، أكثر لحظاته وهما وخديعة.

(٨)

عرف «بودلير» بنهاية الشاعر المكثر. أن أشكال الموسيقى الجديدة، خاصة موسيقى «فاغنر»، قادرة على أن تمس القلب البشري بصورة أكثر غرابة وعمقا مما فعل الكثير من الشعر الفرنسي الكلاسيكي. وعرف أيضاً أن إدراكاً أعمق للموسيقى قد يمكن الشاعر من تنمية موارد نافعة للغة، ويحرك استجابة كلية من أعماق روحه.

على أثره جاء «مالارمي» و«فاليري» والرمزيون جميعاً. ثم مست لمسات بودلير شفاف الشعراء الانجليز، والألمان، الإيطاليين. وتهمت الفثرة الخطابية والوعظية، وأصبح الشعر يتشرف بالانتساب إلى التاليف الموسيقي، ويتشرف بقرابة الشكل والجوهر: في تنوع طبقات الصوت، واللحن والشدّة، والنظام الإيقاعي، والنمو الهارموني. حتى أصبح «ولت ويتمان، البعيد، في الفارة الأمريكية، يجد أن شعره لم يولد إلا من رحم «الأوبرا الإيطالية»، والنقاد يعززون ذلك بالشواهد في «بنية قصيدته».

ثم تهيء، في القرن العشرين، الشاعرة «أديث سيثويل» فكتبت قصائد تمت تأثير أعمال موسيقية بعينها، أو موسيقيين بعينهم. مجموعتها «Facade» وليدة «Transcendental Exercise للموسيقي «ليست» وبيت شعرها The Brown Bear Rambles in his chain.

جاء من وحي أغنية للموسيقي «سترافنسكي»، سيد الإيقاع في الموسيقى الكلاسيكية الحديثة. ثم تلوح «القصاصد الأخيرة» للشاعر «بيتس»، وكأنها معاليل لغوي لرباعيات «بيتوفن» الأخيرة. وكذلك اجتهادات «اليوت» النقدية، وخاصة في مقالاته الشهيرة «موسيقى الشعر»، حول «الثيمات المستعادة» التي يفترضها طبيعة في كلا الشعر والموسيقى.

«شيلر»، من قرن سابق يصرح: «إن مدركاتي بلا موضوع أول الأمر، وهو يتحدث عن تجربة كتابة القصيدة، «الموضوع يتشكل لاحقاً. ثمة مزاج موسيقي لدي يسبقه، وبعد هذا المزاج

ويقال أننا في قرنا العشرين بدأنا نتصرف على أن «الغة المجازية» وتوليد الصور، إلى جانب «الإيقاع»، إنما يتشكلان بفعل الذاكرة والخبرة. وإن المخيلة الشعرية ما هي إلا فصل تمرن الذاكرة، والقدرة على استعادة الأحداث الماضية وعلى تتبع نمط الجمال ومحاولة فرضه على تدفق الحياة. إن هذه المعرفة الحميمية لانفسنا تمكننا من الدخول لقلوب وعقول الآخرين. ذلك أن الشاعر بذكرته المعهشة، ملائم تماماً، وبصورة استثنائية، للقيام بهذا الفعل من التعاطف للخيالي.

رواية بروسست «البحث عن الزمن الضائع» أعظم شهادة في النشر. تقابلها شهادة وردزورث في قصيدته الكبرى «The Prelude» في الشعر. وهما شهادتان تجسدان فعل الذاكرة. ولكن لفعل الذاكرة، كما توحيان، موزع على كل نص شعري يستحق هذه التسمية.

أرجو ألا يخلط فعل الذاكرة بالحنين. لأن الحنين إلغاء للحاضر في حين فعل الذاكرة تعزيز له.

الشعر العربي القديم، والحديث منه، مفعم بحاسة إلغاء الحاضر بفعل افتتانه بالحنين، والحنين إذا لم يكشف عن وجهه مباشر، يتخذ ما لا يصح من الانقطة. إحداه، والأكثر شيوعاً، هجو الحاضر ممثلاً بواقع الحال. أو المكابرة بالذات المختارة متعالية عن واقع الحال ممثلاً بالقطيع. وانت تجد لذهنين النطين شواهد لا تحصى من الماضي والحاضر.

إن شدة شيوع هذه الحالة جعلت الشاعر وناقد الشاعر وقاريه الشعر باسم الحداثة، يفزعون إلى إنكارها جملة. أعني إنكار حالة الحنين، وإنكار الذاكرة معاً. وكان فعل الذاكرة يتضمن حيناً بالضرورة.

أذكر، أيام النشوات الفارغة للستينيين، أن أحد أبناء جبلي كان مأخوذاً بنظرية استحدثها حول الشعر تعني به «إلغاء الذاكرة»، وبناء النص الجديد «بكورياه» و«من الفراغ». وكنت أعرف أن «مخيلته» الطليقة، التي ولدت لديه فكرة «النص بلا ذاكرة»، مخيلة محرومة من هذه الذاكرة. وكنت أعرف أيضاً أن صيوات الشباب فيه أسرته داخل مفردات لا معنى لها. وأن مخيلته، غير العززة بمعرفة عذابات وأسى وطموحات الكائن الإنساني، لم تستطع أن تملأ هذه الكلمات بالمعنى بل بدوامات الفراغ المصوتة. وأعرف أن نظريته موزعة أشلاء في قناعات شعراء للحداثة الصوتية كثيرين.

إن فكرة «الجديدة» والشاعر «الذي جاء بجديد»، فيما وراء الظاهر، ليست بعيدة عن مسعى نظرية «إلغاء الذاكرة». ولك أن تنظر من ذات الزاوية، إلى كل مظاهر المطحنة اللغوية، وتراكم الصور، والتشطيبات والتعميمات والتشكيلات التي توهم بالتركيب، على أنها وليدة «إلغاء الذاكرة» أو وليدة «إغفالها».

Exposition ، والثاني «التفاعل» أو التطوير بين الحان القسم الأول والانتقال بها لمقامات أخرى Development . والقسم الثالث يسمى «التخصيص» أو إعادة العرض Recapitulation . وهو إعادة الحان قسم «العرض» حرفيا من المقام الأساس للمقطوعة . وهذا القالب يحكم إليه ، عادة في الحركة الأولى وحدها .

والشاعر ، كما ينصح «اليوت» ، ينتفع من هذه «البنية» ولا يحتمك إليها . ينتفع منها لأن الشاعر يرغب ، عميقا ، بالخضوع لقوانين شعرية صارمة . ولا يحتمك إليها ، لأن الشاعر يرغب ، عميقا ، بالحرية في نمو وتطور النص الشعري بين يديه . هذه الحرية التي تفتح لديه كل إمكانات «التنوع» الحر Variation .

هذا جانب من بنية «شكل السوناتا» . ولكن هناك جانبا آخر . أو جوانب أخرى من بنية العمل الموسيقي تعتمد «القيمة المستعادة» وهي الفكرة أو اللحن الذي يتكرر على امتداد العمل . شأن «الموتيف» الفاغري . أو «الفكرة» التي تنمو على تناوب عدة آلات . أو تعتمد «البيان والبيان المضاد» Statement and counter-statement ، أو الفكرة وما تقابلها ، متعارضة أو متوافقة معها . فكثرت في «النثر والبحر» The Dry Salvages وما يرمزان إليه من ضربين من الزمان عالجهما «اليوت» : الزمان الذي نشعر به عبر نبض جسدنا ، في حياتنا الشخصية . والزمان الذي نتعرف عليه عبر مفيلتنا متشدا إلى ما وراءنا ، إلى ما وراء حسابات المورخ . ومتوصلا بلا نهاية بعد موتنا .

«اليوت» ذهب بعيدا مع البنية الموسيقية . ولم أرد بهذا الشاهد . إلا الإشارة الوجيهة ، أما الشاعر . شاعر دربة الآن فيكفيه . أن شاء ، الجوهرى المتعين في الاحساس بالايقاع والاحساس بالبنية . لأن القصيدة إنما تبدأ من مشاعر موقعة . أو فكرة موقعة ، أو كلمة موقعة . أو ربما تبدأ من ايقاع خفي المصدر ، مجرد .

(٥)

في قصيدة «رباعية لوفيلد روده» لم اعتقد «شكل السوناتا» عن حرفية وقصد . فأننا لست موسيقيا معنيا بالثقنية ولم اعتمد وسائل البناء الأخرى . شأن الموسيقى . بل حاولت بناء أيسر وأكثر طواعية . ولعل الأبنية الأخرى . أو العناصر الأخرى «لشكل السوناتا» جاءت عفو قدراتي المأسورة بـ «الاحساس بالايقاع والاحساس بالبنية» .

كلمة «رباعية» في العنوان لا تعني . كما قد يتوهم البعض . أن القصيدة في أربعة مقاطع . أو أنها موزعة على مقاطع بأربعة أشرطة . كرباعيات الخيام . ولكنها تشير باختصار إلى عناصر أربعة يتشكل منها النص الشعري تماما مثل الأصوات الأربعة التي تتشكل منها «الرباعية الوترية» في «موسيقى الغرفة»

تبتدى الفكرة الشعرية . وكأن الفكرة الشعرية ، أو القصيدة بجمالها ، تنمو من بذرة «ايقاع» . «ايقاع» وليس «وزن» . هذا الايقاع قد يكون متلبسا بكلمة واحدة ، أو بجملة واحدة . أو قد يكون ايقاعا مجردا لا تبين فيه كلمات أو جمل .

كثيرا ما يرى «الايقاع» مقرونا بالجانب الخفي الليبي من العقل . بالنوم والظلمة والأحلام . والذكريات العميقة والبعيدة . يوضح تي . أس . اليوت ذلك بقوله «إن الفنان أكثر بدائية . وأكثر تحضرا في آن ، من معاصريه» . ويقترح مصطلح «الخيال السمي» ليعصف الدور الذي يلعبه النبض الايقاعي الغامض في الشعر . الذي يبعث الحياة فيه ، معتقدا بأن هذه الفاعلية تمكن الشاعر من ارتداد المشاعر والأفكار البدائية الكامنة في أعماق طبيعتنا .

هذا المسار من التبصر بالموسيقى . من زاوية نظر الشاعر ، لم يمس شغاف أحد من شعرائنا . إلا اللغلة القليلة . لأن هذا الشغاف إذا ما افترضنا أنه موطن العواطف . وضع ارادة اختياره بين امرين . وفق ثنائية الأسود والأبيض : بين أن يرتقي في ايقاعه الايقاع على أنه «وزن» متكامل النظام وذو سداسة . ويميت فيه . إلى حالته إلى نظام رتيب وعددي . كل روح الموسيقى . وبين أن يرفض «الوزن» بوهو أن الايقاع هو موسيقى «داخلية» لا صلة لها بالآذن . وبذا يميت الايقاع والوزن والأذن معا

الأول يعمق . بفعل انصرافه المجرد إلى موسيقى الكلمة والجملة . الهوة بين الكلمة والجملة وبين معانيها . فيقدم لنا على طبق حلوى ملونة ولكن من زجاج أو شمع .

والثاني يحثنا على الانصاف . عبر نمسه النثري إلى موسيقى الكواكب الخفية . وهو لا يفرق بين «الرباعية الوترية» و«التنوع» . أو بين «اللحن» و«الهارموني» أو بأقل تقدير بين «المتدارك» و«الطويل» .

كلاهما أجهز على أذنه فأحاله صماء . تماما كما أجهز القدر على أن «بيتوهفن» وهو بعد في مستقبل العمر . ولكن ارادة الفنان لدى بيتوهفن استعصمت كل عذابات لصالح أذن داخلية . شأن البصيرة . منعت لأذناننا جميعا . ولأرواحنا . هذه النسم التي لا تبلى مع الأيام .

في «رباعيات» الأربع . حاول «اليوت» أن يقارب بين النص الشعري . من حيث البنية . وبين العمل السيمفوني . أو الرباعية أو السوناتا . من حيث اعتماد هذه الأشكال الثلاثة على ما يسمى بـ «شكل السوناتا» أو قالبها . هذا الشكل الذي يمثل أكمل الصيغ للتعبير عن الأفكار الموسيقية . وهو يعتمد على التعارض بين الأفكار الثنائية التي تنثر التشويق . ويتألف قالب السوناتا من ثلاث مراحل أو أقسام . القسم الأول يسمى «العرض»

Chamber Music ، متعلقة في الآلات الموسيقية الأربع. ألتا فايولين - فيولا - جولو.

الاصوات الأربعة (أو الآلات الأربع إن صحت المقاربة الموسيقية) تتمثل داخل القصيدة أولا بشخص (سامر) - طفل الشاعر الذي لم يكن يبلغ من العمر آنذاك العام الواحد - ثم بشخص «الزوجة». ثم بصوت الراي أو الشاعر الذي يغامر الوطن على إثر آخر مشهد لحفلة راقصة في الاتحاد. وأخيرا بشخص «الجارة العجوز». هذه الاصوات أو الأشخاص تواجهها، توازيها أو تقاطعها عناصر أربعة أخرى تأخذ ذات التدرج في التقابل هي: «الربيع (الطفل سامر) - الصيف (الزوجة) - الخريف (الشاعر) - الشتاء (الجارة العجوز).

هذه العناصر الأربعة تترادف وتتعارض. ثم تلتحق بها أصداً أخرى ذات دلالات إضافية. مثل الطبيعة البكر التي تحيط بجسد الطفل المتسخ العاري (الربيع). ثم الدعوة الجسدية التي تقرن بصوت الزوجة (الصيف). ثم صورة طيور (خريف) العمر المهاجرة إلى المجهول وارتباطها بحضور الشاعر أو الراي مع مسحة الخريف التي تغلف صوته. ثم أخيرا، الثلج الذي يردد كصدى (للشقاء) وللجارة.

هل أضع مقاربة موسيقية. فأجعل الطفل آلة «الفايولين الأول»، والزوجة «الفايولين الثاني»، والشاعر آلة «الجولو» (وهي أقرب إلى نفسي، وإلى الخريف من كل الآلات)، والجارة آلة «الفايولا»، ولك أن تجعل آلة «الفايولا». الجارة قبل آلة «الجولو»، الشاعر، لكي يبدو تسلسل طبقات الصوت أكثر منطقية. من الأرجح إلى الأكثر انخفاضا.

بهذا يكتمل نصاب الآلات للرباعية الوترية. فهل نبدا نتبع اللحن عبر العزف؟

لكل رباعية وثرية مقدمة قصيرة تمهد للحن الأول وليكن هذا البيت الأول بمثابة هذا التمهيد.

«في ساحة الاندلس»

ثم يبدأ اللحن الأول:

«متى ترى يطفيء ضوء الفجر هذا الضوء،
أو ينتشر العصفور؟»

حسرة منتصف الليل، حيث تضيغ ساحة الاندلس بأضواء النيون الاحتفالية معبأة بطاقة رمزية قاهرة وساحقة. تعلن عنها، مباشرة مكبرات الصوت والألانات التي تخفق كالرايات الثورية، الحزب، الوطن، الأعداء، القائد... حسرة منتصف الليل، الثورة لا أمل لها بضوء الفجر الذي يطفيء ضوء النيون هذا، ولا بأصوات العصفائر التي تخمد صوت «مكبرات الصوت» هذا.

ثم يدخل اللحن الثاني فجأة على هيئة متسارعة Allegro. هيئة مشهد بصري لا يتطوي على ذات الأسى المهادي في اللحن الأول Andante.

«والراقصون، كالرحي

على مدار خوفهم من لحظة الصحو

تدور الكأس، والرأس، ولا يحلني النادل:

ربعا آخر من العرق؟

وامرأة تدس بين قدمي عندما ثالثة: «ترقص؟»

ثم استحيل في يديها كرة من الشبن

تطرحها أرضا فلا تبلغ مستقرها»

الآلات الأربع، بطبقاتها الأربع، تشترك بإداء اللحن الأول والثاني (العرض). ثم بمحاولة تطويرها (التفاعل). ونموها من أجل إيصالهما الذروة ثم الخاتمة.

في محاولة (التفاعل) والنمو يدخل المشهد مرحلة أكثر تعقيدا. هنا يستعين بـ «الثيمات المستعادة»، «لا ملجأ للراقص إلا في مدار خوفه من لحظة الصحو» و«تدور الكأس، والرأس، وتتفرد آلة الجولو قليلا (الشاعر) بصوت متسائل تجيبها آلة الفايولين الثانية (الزوجة) بصوت نبوي متماسك

«مكبرات الصوت في الجدار

والألانات كتبت وعيدها الأقدار

فيها. فلا ملجأ للراقص إلا في مدار خوفه

من لحظة الصحو. تدور الكأس والرأس،

وفوقي تنحني الأشجار.

تودعني سر سقوط الورق الذابل

وسر هذا الوتر المشدود.

«متى تعودين إلي؟»

«إنني في أول المنفى الذي تختاره انتظرك»

تقول لي.

«وسوف أغريك،

وقد تؤنسك الوحدة،

أو يصيبك الذعر إلى حين، فلا تيأس...

.....

.....

الحركة الأولى تصل مرحلتها الثالثة. إذن. مرحلة «التلخيص أو إعادة العرض. ولابد من «خاتمة» Coda. توقف الحركة المتسارعة إلى الذروة.

الأشجار التي تنحني فوق الشاعر لشربه حول «سقوط الورق الذابل». سرعان ما تتحول إلى ستار. والستار بدوره

يتحول الى تلك الخاتمة التي تعلن «الكوداء» الأخيرة

» ...

... فوق يرمي الستار

يجبني عن الوطن.

(٦)

«الرابعة الوترية» التي نشأت على يد «هايدن» كانت في أربع حركات عادة، تماماً شأن «السيمفونية» و«السوناتا» وغيرها من الفنون الموسيقية التي تأخذ «شكل السوناتا». ولكن الموسيقيين لم يلتزموا بذلك دائماً. فهناك من وضعها في ثلاث أو خمس حركات أو أكثر.

القصيدة التي انتهينا من حركتها الأولى، وقد كانت متسارعة بإعتدال بنيت في ثلاث حركات. والآن إلى الحركة الثانية، التي تبدو، وقد اعتمدت بحر (البسيط) المتباطيء (مستغلين فاعلن مستغلن فعلن) أولاً، والشكل الشعري التقليدي، ثانياً، أشبه بحركة Adagio بطيئة. وإداجيو عادة ما تكون الحركة الثانية في «الرابعة الوترية».

ولأن المقطع الثاني هذا ولید صوت الشاعر وحده، فلك أن تتخيل آلة «الجلو» تقود اللحن من أول الحركة إلى نهايتها، دون أن تتعطل المساهمة الفعالة للآلات الثلاث الأخرى في إغناء اللحن. خاصة في الأبيات (١٢) و(١٣) وفي الأبيات الثلاثة الأخيرة، حيث يسهم صوت الطفل «سامر» بصورة واضحة. هنا يعلو صوت «الفايولين» الأول داعياً، ملحاً في الدعوة «تعر أبي/تعر وادخل معي التیار». ولكن «الجلو» يجيبه باقتضاب البائس: «قلت سدى».

وهذه الإجابة القاطعة هي «الخاتمة» Coda التي ينهي بها الجلو الحركة الثانية فليبدأ مع الحركة من أولها «هذي المرایا تعید الخلیل ثانية ببيضاء للشمس».

مرايا المنفى هذه تعبير سلبي. لأنها لا تعكس صورة المنفى كعالم يكثر مهيباً للاكتشاف والارتياح. بل كملاذ وملجأ أو مهرب من كاشية الوطن الطاحنة التواجد أنها تعيد الروح على صورة خيول اعتمدت بفعل القمع ببيضاء ثانية إلى الشمس. هنا تعطي آلة «الجلو» عصارة الأسى والبشرى حين يجتمعان معا ويتوحدان. ووحدة التقيض تعجز عنها الكلمات. ولا تمسك بها إلا الموسيقى... فيها ينحني أفق/ كالفقوس عبر شبائكي، أرى مدناً غريبة لم أزرها جنة عرضت، فيها يوسوس بين الشيطان، قافلة تجوب فوق صحاري الملح.

أي دم على اعتها!
والصمت! ماذا أرى؟!
ربما بغير صدى أو صوت!!
أي مدى لحقة الريح لم أرفع إليه يدا
كي استعيد ردائي!!

إن المقطع تزحم به الجمل الاعتراضية، والتساؤلات التي تتضمن معنى استنكارياً حيناً، أو اندهاشياً أحياناً أخرى، وهي جميعاً محاولة لحرف اللحن عن سياقه، وتشويق المستمع بدخل شبكة هذه التعارضات اللحنية، للعودة إلى سياق اللحن الأول. يضاف إلى التداخل في طبقات الأصوات، وكان آلات «الفايولين» و«الفيلو» هنا أكثر حيوية في المشاركة، نجد تلاحق الصور الصسية مع الصور التي تقارب التجريد. جنة مجهولة الهوية. قافلة على قاعدة ببيضاء من صحراء الملح. اغتنمها ملطخة بالدماء. الصمت. في هيئة ريح لا صوت لها أو صدى، وكأنها في فيلم صامت. ولكنها من العنف بحيث يعجز الشاعر عن رفع يده لاسترداد رداً. ثم فجأة تدخل آلة «الفايولين» الأولى (سامر)، لتعطي اللحن قوة الفعل هذه المرة لا قوة الوصف. إنه الربيع - في أكثر ندائه حرارة من أجل التهامنا بالطبيعة. وهنا يتفصح العنصر الأول من عناصر «الرابعة» بصورة فعلية. عنصر الطفل - الربيع - الطبيعة

«أنت خذ بيدي»، يقول سامر،
«أسرع». لم أجد أحداً

وراء كفيه غير الفجر، غير ندى.
غير اضطراب غصون الياسمين، ومن
خلالها سامر يومي: «تعر أبي،
تعر وادخل معي التیار»
قلت: «سدى».

(٧)

لو كنت أفكر، وأنا أكتب القصيدة، بفن «الرابعة الوترية»، محاولاً أن اتسع على بنيتها. في حركاتها الأربع التقليدية، إذن لاعتبرت الآن أنني جزأت واحدة من حركاتها عن قصد. وهي حركة «مينوتو» أو «مينويتو» Minuetto. حركة أصولها راقصة بإعتدال وراث مسحة نبيلة. نجى «ثلاثة عادة» لا في «الرابعة الوترية» وحدها، بل في الثانية والثالثة، وفي السوناتا و«السيمفونية» أيضاً. شأن صرامة «شكل السوناتا»، صرامة في صيفها الثلاثية الأجزاء، والتي يرمز إليها بـ (١.ب.١). الجزء الأول «المينويتو». حيث يبدأ لحن يكرر، ثم ثان يكرر، ثم يتكرر بصورة تشف عن هيئة راقصين نبلاء رفيعي الرقاقة والحركة. الجزء الثاني «تريو»، حيث يباشر

لحن جديد ذو قرابة بمقام اللحن السابق ويكرر، ولحن ثان ويكرر ، ثم يعاد الأول. والجزء الثالث «الختام» ، وهو مجرد تكرار للحن الأول.

ولقد استبدل ببيتهوفن، نظام هذه الحركة الشكلي بنظام آخر يتصف بالخفة والرشاقة والحيوية. وسماه «سكربتسو» Scherzo. ويعني الدعابة والمزاح. وكأنه استقل التزامت في رشاقة الحركة. والحسب أن هذا السيلاق الرياضي هو الذي جنبني الخوض في الرقصة الرشيقية. والشعر لا يستقيم مع شكل رفيع النظام، خاصة إذا ما كان ظاهراً ومباشراً. بل هو يميل إلى رقصة نظام داخلي لا تألفه إلا الأحلام، أو تيارات اللاوعي أو الهارموني الذي تسهم فيه عشرات الأصوات.

وأحزان قصيدتي أكثر حياءً من أن تكشف ملامحها الكابية لأشواء قاعات الرقص النبيلة. فلها حفلتها الراقصة التي فزعت إليها الآلات الوترية الأربع في الحركة الأولى. وهي حفلة. ع.ل ما تذكر. جميعية للملامح، لا تليق إلا بعرافيتي.

والآن لنفعل «الينويتشو» للنسبة عن قصد، ونستمع إلى الحركة الثالثة والأخيرة.

هنا يظل صوت الشاعر «أو صوت الجلو» مهيمنا، بصورة ما. يبدأ لحنًا لا هوية له. متسارعا بعض الشيء. وصفيقا. ولا ييوح بذلك الشجن المألوف، لأنه لا ييوح عن نفسه بل يتحدث القطع إلا أن الأصوات الثلاثة، صوت الربيع والصيف والشتاء (صوت سامر والزوجة والجارة) تتزاحم ولكن على حساب صوت الشاعر، فهي تتجاذبه. كل يريد أن يجذبه لصالحه. الطفل إلى الطبيعة، والزوجة إلى صيف الجسد والرغائب، والجارة، التي تبدو أكثر الأصوات يقينية، إلى شتاء النهايات والتج. ولكن صوت الشاعر يفرق مزيدا من الفرق بسحر الذاكرة. ولعلي أذكر أنني توهمت المشهد في غرفة النوم. وقد أطل رأس الشاعر على حديقة البيت الأمامية، منحنيا، أسند كوعيه على قاعدة الشباك. متأملا بسماء الأفق المبتل الأطراف. وسامر الصغير أشبه بغير مائي حنثه الطبيعة بأطيانها. إنه شاعر العزلة الذي يراقب، ولا يدخل يشارك، كالحائف. لأن صوت الطفل والزوجة، صوت الربيع والخصب، صوت التي «الفايولين»، ينتميان لحاضر هو حاضرها. ولمستقبل هو مستقبلهما. وكلاهما لا يمتان إليه بشيء. لأنه مسحور، كليا، إلى ماضيه، ماضي اللعنة. وإلى ذاكرته التي هي مصدر رؤاه. ولذلك لا يجيب الزوجة، التي تخشى على فراشة حبها من فراشة ذاكرته، إلا بهذا البيان البارد - «الحار في أن. بيان فراشة ذاكرته أسيرة إلى الأبد. أسيرة ماضيه الذي لا يراه إلا نورا. فهي تعود مندفعة إليه اندفاعه الكائن في عاله السفلي. اندفاعا من «يستيقظ بين ركاب الأيام الأولى» ليرى «عشتار» آلهة الخصب، ملصقة على جدران. تعريها مروحة سقفية وتلقبها في أحضان

و«الجلو»، ما زال يهوم بين الآلات. ويتفصح أكثر حين تصمت الزوجة. ويبدأ لكنه كمن يتحدث لنفسه لا لأحد. فصول الشاعر هنا يستغرق كليا في العودة إلى الماضي. كفراشة يأسرها النور، عابرا قارات وبحارا، ومفترقا عصورا وأزمنة لكن فراشة ذاكرتي يأسرها النور. تستيقظ بين ركاب الأيام الأولى، وتعود إلى الماخور لتري عشتار على الجدران تعريها مروحة السقف، وتلقبها فوق الجمهور عصفورا ميتا ...

وهنا يخترق صوته، أو يتداخل معه، صوت الفايولين الثانية، حيث تهمس الزوجة من جديد - «دع أحلامك وادخل دفة سريري» لكنه يواصل، كمن لا يصغي موهما وسط تهويم الآلات الثلاث الأخرى.

في هذه الحركة الثالثة تشجب الأصوات، منفردة، بفعل تداخلها ببعضها بالرغم من أن صوت الشاعر الخريفي، صوت «الجلو» الحزون، هو الذي يقود، في تهيامه، اللحن إلى آخر المقطع إلا أن الأصوات الثلاثة، صوت الربيع والصيف والشتاء (صوت سامر والزوجة والجارة) تتزاحم ولكن على حساب صوت الشاعر، فهي تتجاذبه. كل يريد أن يجذبه لصالحه. الطفل إلى الطبيعة، والزوجة إلى صيف الجسد والرغائب، والجارة، التي تبدو أكثر الأصوات يقينية، إلى شتاء النهايات والتج. ولكن صوت الشاعر يفرق مزيدا من الفرق بسحر الذاكرة. ولعلي أذكر أنني توهمت المشهد في غرفة النوم. وقد أطل رأس الشاعر على حديقة البيت الأمامية، منحنيا، أسند كوعيه على قاعدة الشباك. متأملا بسماء الأفق المبتل الأطراف. وسامر الصغير أشبه بغير مائي حنثه الطبيعة بأطيانها. إنه شاعر العزلة الذي يراقب، ولا يدخل يشارك، كالحائف. لأن صوت الطفل والزوجة، صوت الربيع والخصب، صوت التي «الفايولين»، ينتميان لحاضر هو حاضرها. ولمستقبل هو مستقبلهما. وكلاهما لا يمتان إليه بشيء. لأنه مسحور، كليا، إلى ماضيه، ماضي اللعنة. وإلى ذاكرته التي هي مصدر رؤاه. ولذلك لا يجيب الزوجة، التي تخشى على فراشة حبها من فراشة ذاكرته، إلا بهذا البيان البارد - «الحار في أن. بيان فراشة ذاكرته أسيرة إلى الأبد. أسيرة ماضيه الذي لا يراه إلا نورا. فهي تعود مندفعة إليه اندفاعه الكائن في عاله السفلي. اندفاعا من «يستيقظ بين ركاب الأيام الأولى» ليرى «عشتار» آلهة الخصب، ملصقة على جدران. تعريها مروحة سقفية وتلقبها في أحضان

أخشى أن تختلط فراشة حبي بفراشة ذاكرتك!

الجمهور العايب عصفورا لا حياة فيه.

ما أوحش الصورة التي تشكل رؤيا ، لا استعادة. وما أشد مفارقة صوت الزوجة الذي يضفي على المشهد، بفعل اقتحامه الثقيل ، مزيدا من الإحاش!

ولكن صوت الشاعر، وقد استغرقه الماضي كليا، يواصل وصف مشهد الذي ينتمي لحاضر له علاقة له بحاضر أحد سواء. حاضر ذاكرته الحية الكابية. حاضر موسم واحد هو الخريف. خريف عمره الذي بلغه بعد تجوال عايب. ما الصق حاسته هذه بمشهد الطيور المهاجرة التي كان يراه في طفولته في ساعات العصر المتأخرة. ولكنها، داخل حاسته ، تطوي الأيام الى ما تجهل . لأنها «طيور خريف عمره» وما الصق حاسته بمشهد اشجار شارع الصفر، وهي تلقي أوراقها الذابلة ، بفعل الريح. ولكنها ، داخل حاسته ، «أوراق خريف العمر» . ولأن حاسته يقينية ، باردة لا يملك أن يقرن انتزاع الريح للأوراق الا بالبهلول الذي ينتزع الشك ثيابا ويدفعه عاريا وسط نثار الاسرار.

ان رؤيته تصبح أكثر تعقيدا ، ومهما لحن الآلات الذي يتكاشف، إذ فجأة يأخذ البرد بتلابيب المشهد، ويصفو صفو حقول الثلج الصامتة. حتى يبدو المشهد ميتافيزيقيا. لا طعم للحياة الدافئة فيه. تبدو «الجارة» فجأة، داخل الكادر الصامت، وهي تجمع ندى الأعشاب في قبعتها القش. ثم تلقف مستقيمة ، تثبت أقدامها لكي لا تسقط، وهي تلوح بيديها علها تمسك ، أو تلمس أثرا لرفيق جناح خلفه طائر في الأفق، وغاب. ثم يسمع صوته هو، يشبه الهمس، يخاطب الجارة - الشبح. بان الثلج لابد مقبل. وهو وحده يكفل حفظ آثار أقدامها. التي سيبتيعها يوم يراها. وسرعان ما يتداخل التوقع بالفعل. إذ يحل الثلج ويتبين مواقع الأقدام.

لا شك أن الآلات الأربع قادرة على إيصال هذه الشحنات التي يعجز عنها الكلام. فالجارة قرينة الموت. لأنها قرينة الشتاء والثلج. والطائر قرين الغياب والتقاط ندى الأعشاب في قبعة قش قرين الظم الذي يستعصى على الأرواء. وهذه الصور البصرية لها بعدها غير البصري. على أنها ، في تطور اللحن، ذروتها التي تولدت عبر تسليج الرموز والأصوات والمشاهد والذروة لا يبد أن تجد لها خاتمتها في Coda نهائية . في خربة تلعبها الأوتار جميعا لكي تتوقف . وتجي الكودا على هيئة مشهد بصري نهائي، حاسم، صامت لا مخرج منه . ورايت الثلج يوارى بيت الجارة ...

والآن لتتابع الحركة الثالثة كاملة، عبر لحن تقوده آلة الجلو حتى نهايته . على ألا تغفل التداخلات التي تسهم فيها الآلات الثلاث الأخرى

... وأنا ، ثياب البهلول وقناع المتأمل،

أرخيت فمي المترهل
فوق ذراعي واستسلمت
لطيور خريف العمر الى ما تجهل تطوي الأيام.
وكما ينتزع الشك ثياب البهلول ويلقيه الى الاسرار
عريانا

تنتزع الريح من الصفصاف الباكي والدردار
في لوفيلد رود
أوراق خريف العمر.
ورأيت الجارة تجمع في قبعة القش ندى الأعشاب.
وتثبت موقع قدميها
لتلامس يديها
أثرا لجناح رف وغاب.
- «الثلج سيأتي وأرى فوق الثلج مواقع قديمك
بحديقة بيتي،
وسأنبعها»

ورأيت مواقع قدم في الظل.
وثيابا ، وردا بلا ستيكيا، خرزا وشرائط في الوحل.
ورأيت الثلج يوارى بيت الجارة.....

رباعية لوفيلد رود

(٩)

في ساحة الأندلس.
متى ترى يطفئ ضوء الفجر هذا الضوء،
أو ينتشر العصفور؟
والراقصون كالرحي
على مدار خوفهم من لحظة الصبح.
تدور الكأس والرأس. ولا ييملني النادل:
«ربعا آخر من العرق؟»
وأمرأة تدس بين قدمي قداما ثالثة: «ترقص؟»
ثم استحيل في يديها كرة من الشبق.
تطرحها أرضا فلا تبلغ مستقرها.

مكبرات الصوت في الجدار.
واللافتات كتبت وعيدها الأقدار
فيها. فلا ملجأ للراقص إلا في مدار خوفه
من لحظة الصبح. تدور الكأس والرأس،

وفوقي تنحني الأشجار
تودعني سر سقوط الورق الذابل.
وسر هذا الوتر المشدود.
- «متى تعودين إلي؟»
- «إنني في أول المنفى الذي تختاره أنتظركِ.»
تقول لي
«وسوف أغويكِ،
وقد تؤنسكِ الوحدة،
أو يصيبكِ الذعر إلى حين فلا تيامس...»
.....
..... فوقني يرغمي الستار
يحجبني عن الوطن.

(٧)

هذي المرايا تعيد الحثيل ثانية
بيضاء للشمس . فيها ينحني أفق
كالقوس عبر شبائيكى ، أرى مدنا
غريبة لم أزرها . جنة عرضت
فيها يوسوس بي الشيطان . قافلة
تجوب فوق صحارى الملح . أي دم
عل أعتتها !! والصمت .
ماذا أرى؟

ريحا يغير صدى أو صوت !! أي مدى
لخفة الريح لم أرفع إليه يدا
كي أستعيد ردائي!
- «أنت خذ بيدي» . يقول سامر
«أسرع» . لم أجد أحدا
وراء كفيه غير الفجر ، غير ندى
غير اضطراب غصون الياسمين ومن
خلالها سامر يومي : «تعر أبي .
تعروا أدخل معي التيار» .
قلت سدى .

(٨)

يمتد بساط الأفق ندبا مبتل الأطراف .
وسامر ، وقد اتسخ الجسد العاري ، طير مائي .
وأنا في الشرفة أرقب كالمسحوق
الفيض الطائر من سمك الأنهار .

وفراشا مثل شرائط أعياد النوروز .
وسامر ، مكترثا ، «أدخل . أدخل» .
ثم يعود إلى ما يدعشه في الدغل العائم .
والزوجة تمس : «دع أحلامك وادخل دفء
سريري .

ولأنك لم تغمض جفنا عما يترأى لك
أخشى أن تختلط فراشة حبي بفراشة ذاكرتك .
لكن فراشة ذاكرتي يأسرها النور .
تستيقظ بين ركام الأيام الأولى .
وتعود إلى الماخور

لترى عشتار على الجدران تعريها
مروحة السقف وتلقيها

فوق الجمهور

عصفورا ميتا .

- «دع أحلامك وادخل دفء سريري» .

وأنا بشباب البهلول ،

وقناع المتأمل ،

أرخت في المرحل

فوق ذراعي واستسلمت :

لطبور خريف العمر إلى ما تجهل تطوي الأيام .

وكما يتزعج الشك ثياب البهلول ويلقيه إلى الأسرار
عربانا ،

تنزع الريح من الصفصاف الباكي والدردار

في لوفيلد رود

أوراق خريف العمر .

ورأيت الجارة تجمع في قبعة القش ندى الأعشاب .

وتثبت موقع قدميها

لتلامس بيديها

أثرا لجناح رف وغاب .

- «الثلج سيأتي وأرى فوق الثلج مواقع قدميك

بحديقة بيتي ،

وسأبعثها» .

ورأيت مواقع قدمي في الظل .

وثيابا ، وردا بلاستيكيًا ، خرزا وشرائط في الوحل .

ورأيت الثلج يوارى بيت الجارة.....

أدب التصوف

ميثم الجنابي *

الفعل (الإنساني).

- ١ -

وإذا كانت هذه المحاولات الأولى قد سارت في أدب السلوك الإسلامي التقليدي (السني أو العرف المتسامي) فلأنه الأسلوب الواقعي الممكن لظهور وتبلور المجرّد (الحقيقي). فقد سلكت المتصوفة الأولى في سلوكها أسلوب ما ينبغي. إلا أنها لم تنظر إليه نظرتها إلى غاية نهائية وحتى حال غياب تجزؤ الغاية والوسيلة كقيم وكيانات قائمة بعد ذاتها في منظوماتها اللاحقة، فأنها لم تعترف، إن جاز التعبير، إلا بشرعية النفي الأخلاقي. وفي هذه العملية الدائبة والمتناقضة تبلورت تقاليد أدب الروح الصوفي.

فالتصورات الشائعة عن أدب التصوف وقواعد سلوكه تتضمن عناصر متكافئة في خطئها وسطحياتها سواء أيدت، أو عارضت، مسحت أو ذمت، أقبلت عليه أو أدبرت عنه. والقضية هنا ليست فقط في أن التصوف «بعر مغفر»، بل وفي تلك الميوعة التي لا يمكن الإمساك بها إلا من خلال رمي قيود النفس، أي بلوغ تلك الحالة التي تنفّس فيها قواعد «الجهل المعرفي» وفي ميدان السلوك تلك الحالة التي تصبح فيها قواعد التصوف «المجردة» خفية وأسلوب وباعث الممارسة الحياتية في سعيها نحو المطلق. غير أن هذه الحصيلة النظرية في تاريخيتها كانت نتاجا مقعدا لتفاعل وتداخل التاريخي والوجداني - المنطقي، الذي بحث عن تألف له في منظومة فريدة في عالم الإسلام.

فأدب السلوك الصوفي بهذا المعنى هو نتاج لعالم الإسلام، وهو في الوقت نفسه نفي لأدب العوام وديانات الأمم. أنه للممثل النخبوي لقواعد الحق (المطلق) في السلوك. إلا أن المتصوفة لم «تنتظر» لهرمية التعالي، بل لهرمية

من الصعب تحليل جميع آراء المتصوفة للهرمنة على نمونها المتميز في مواقف ونظراته من أدب السلوك. فالمتصوفة تشترك أيضا في تبانيها. بصيغة أخرى إن تباني الطرق الصوفية في «تقنين» سلوكها يقوم في افتراض كل منها كون المبادئ الأولية لطريقته هي الأسهل والأدق لتربية المزيد في بلوغ ما أسمته الصوفية بـدرجات التوحيد. فالتقشيبندية على سبيل المثال بنت طريقها على ما دعت به «التعرض والقاء الجذبة المقدمة على السلوك»، في حين أن بقية الطرق تقوم في تقديم السلوك على الجذبة. ولهذا قالوا بداية الطريقة النقشبندية نهاية الطرق! وهناك من جعل العكس هو أسلوب التربية الصوفية، أما في الواقع فليس هنا من تناقض جوهري. فالمتصوفة لم تبحث في ذلك عن أسس نظرية لقناعاتها أو تنظير عقلائي لأطروحاتها وممارساتها. لقد حاول كل منهم اكتشاف حقائق اللانهاية بطريقته الخاصة.

إلا أن لهذه «المحاولة» أسسها الفكرية والثقافية. فقد استمدت المتصوفة سواء في منطلقاتها الفكرية الأولية أو في حوافز وعيها الأخلاقي، الكثير من قيم إسلام الدعوة والرسالة. أي من ذلك الرصيد الذي لم تشوّه بعد مهارة الجدل ومكر السياسة ومصالح السلطة. وقد وجد ذلك انعكاسه ليس فقط في مبدأ الزهد، بل وفي مبدأ نزع الإرادة الظاهرية من خلال صياغة مبدأ الإرادة المجردة أو الكيان اللامرئي الذي يتحكم في كل ما هو موجود. أو هو ذاته الرجوع إلى المبادئ الأولى في إدراك حقيقة الوجود ومعنى

* - بروفيسور عراقى يعيش في موسكو

التسامي ولكن في وحدة الكل. وهذا ما يمكن العثور عليه في استيعابها الخاص لعلاقة أدب تربيتها وسلوكها بأداب الاسلام.

فقد صاغت المتصوفة آدابها بالطريقة التي رأت فيها نموذج الحقيقة الناصعة لروح الاسلام. أي أنها طابقت سعيها التربوي وقواعد سلوكها بالصيغة التي تتجارب فيه تعاليم الاسلام مع ثلاثة العلم والحال والعمل. ولهذا انطلق سراج الدين الطوسي (ت - ٢٧٨هـ) في استعراض مقدمات الادب الصوفي من الآية القرآنية: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا قُوا أَنْفُسَكُمْ وَأَهْلِيكُمْ نَارًا﴾ معتبرا إياها تحذيرا ووصاية على ضرورة التربية والادب والتعلم من أجل وقايتهم، أما القشيري (ت - ٤٧٥هـ) فإنه استند إلى الآية: ﴿يَا زَاغُ الْبَصَرِ وَمَا طَغَى﴾ باعتبارها التمثيل الأعمق لحفظ آداب الحضرة الالهية^(١). بينما استفاض السهروردي (ت - ٦٣٢هـ) في تأويلاته للآية الألفية الذكر بحيث وضعها في أساس نظرية متكاملة عن الادب والسلوك أو ما أسماه بـ «آداب الحضرة الالهية لأهل القرب»^(٢).

إن افتراض المتصوفة وجود «آداب الحضرة الالهية» أو «آداب القرب» هو النموذج الثقافي - التاريخي للمطلق، أو وحدة الاسلامي - الانساني أو الأنا - الجميع أو السر - المعنى. وهذا ما جعل من الممكن الحديث عن النبي محمد ﷺ كمجمع للآداب ظاهرا وباطنا. ومن الآية: ﴿يَا زَاغُ الْبَصَرِ وَمَا طَغَى﴾ تجل رمزي للعمارة. فالمتصوفة في «تظهيرها» لأدب السلوك لم تنهك بتفصيح «الأولية» و«الثانوية»، الجوهري والعرضي. بل بأدب الفعل المتوحد بالسر الروحي للفاعلة الذاتية. وقد فسح ذلك المجال لتنوع هائل في خضم الوحدة. ولكنها أبقت مع ذلك على كيان التجربة الفردية كنموذج لتجلي «الاعتدال المطلق». ولهذا كان من الممكن بالنسبة للتظهير الصوفي لأدب السلوك أن يجد في اقوال المتصوفة تأييدا لا طروحاته العامة. وقد أعطى ذلك لحملها وعملها في أدب السلوك تنوعا هائلا. إلا أن اتجاهيته العامة كانت تقوم على تجاوز أدب العوام إلى أدب الحق (المطلق). أي تجاوز أدب العوام إلى الشريعة أو الطريقة والحقيقة. أي في مكونات الوجود الجوهري للعلم والعمل. غير أن هذا التجاوز لا يستند إلى آلية رد الفعل أو التصور المسبق عن ضرورة «البدل». بقدر ما أنه ينبع من مقوماته الجوهري كتنجيم الدمع من العين.

إن سعي الصوفية للوحدة أو الكل أو الفناء في التوحيد،

ما هو إلا الصياغة الظاهرية لإبداع وحدة الهم الداخلي، الذي يضمحل هو ذاته حال بلوغه. وبهذا المعنى فإن أدب المتصوفة الروحي هو أدبهم الجسدي. والعكس هو الصحيح. والفضية هنا ليست في تبديل العبارات والمفاهيم، بقدر ما إن تقاليد الصوفية ومسماها النهائي ينصب في اتجاه الغاء وتذليل ثنويات الروح والجسد، بل وكل ثنويات الوعي واشكالاته المدرسية. وبالفعل الذي تشكل ثلاثية الشريعة والطريقة والحقيقة مستويات وثنويات الوعي الثقافي في تاريخيته ورمزيته الدينية - الميتافيزيقية، فإنها تتمثل في الوقت نفسه أسلوب تذليلها

فالجوهري في هذه الثلاثية لا يقوم في قواعدها العامة أو الخاصة، بل في مصدريتها وروحها الداخلية. فالمتصوفة لم تبين آراءها هذه استنادا إلى ادراكها أهمية الادب في سلوك الطريق فحسب، بل ولادراكها وعورة قواعدها ذاتها. ففي هذه العورة يكمن معيار وأسلوب شحذ أدب امتلاك الادب. أي وعي النفي الدائم في السمو الاخلاقي. ولهذا أكدت على أن الادب هو كمال الأشياء ولا يصفو إلا للأنبياء والصديقين^(٣). في حين وجد القشيري حقيقة الادب في اجتماع خصال الادب^(٤). إلا أنهم لم يقصدوا بالادب هنا سوى أدب الفعل لا أدب القول. وأن تشديد المتصوفة على أن الادب أدبان: أدب قول وأدب فعل لا يسعى لوضع أحدهما بالضد من الآخر. بقدر ما إنه يعبر عن أهمية الفعل وجوهريته في سلوك الطريقة. ويرتبط هذا التشديد بأولويات التصوف أي بضرورة الفعل كمقدمة للسر في «طريق الحق». إذ أن أدب الفعل كما يقول كلشوم الغساني، يمنح محبة القلوب ويصرف عنه العيوب^(٥).

فاقرار الصوفية بدرجات الادب يتضمن في آن واحد الاعتراف بتباين المستويات (العوام والخواص) وواقعية وتفاؤلية التطور الاخلاقي (الأدبي). فالمتصوفة لم تصغ مبدأ النخبوية الاجتماعية بل مبدأ التسامى الأدبي. وأن أسلوبها في تربية المريد هو أسلوب تذليل الأنا الاجتماعية الضيقة باسم المبدأ الأعلى. أي أنه التجاوز الواقعي (الثقافي) والمثالي (الاخلاقي - المطلق) لأدب العوام. فالمتصوفة لم تضع قيودا خارجية في الادب. وإذا كانت القواعد الأدبية المرعية في سلوك الطريق تتخذ صيغة المبادئ الصارمة، فلا أنه أسلوب تذليلها في «الفهر» الأدبي. أو ما سبق وأن عبر عنه التستري (ت - ٧٧٣هـ) بعبارة: «من قهر نفسه بالادب فهو يعبد الله بالاخلاص»^(٦) غير أن قهر النفس بالادب هو من مصير العارفين. وفيما بين قهر العوام والخواص يكمن

ذلك اليون الشاسع، الذي لا يذلل سوى عملية «بذل الروح» ، التي تفترض توبة الحقيقة كمقدمة فعلية للتأديب الشامل. أي طريق التربية الذي يبدأ وينتهي بوحدة العلم والعمل كاسلوب تهذيب القلب (الأخلاقي). فالجوهري في أدب التصوف هو طهارة القلوب ومراعاة الأسرار. أي عالم الروح الأخلاقي. فهي لا تخضع في آدابها لقوى ما خارجية مقننة. بمعنى أنها تزيل مفعول وشرعية القوانين الرسمية لتستعصم عنها بقواعد الروح الأخلاقية ولهذا قال ذو النون المصري (ت - ٢٤٥هـ) بأن «أدب العارف فوق كل أدب لأن معروفه مؤدب قلبه». أي أنه لا يخضع إلا لما يمل به عليه قلبه الصوفي أو حقيقة القلب. وقد جعل ذلك من أدبها في مظهره يبدو كنفى لقواعد العرف أو التقاليد، أو انتهاكها لقيم وقواعد الفقه. إلا أن هذا التصور هو مجرد انعكاس أيديولوجي - «سوء الأدب».

لقد بحث المتصوفة في نموذج أدبها وقواعد عما يمكنه أن يكون وسيلة رقيها الأخلاقي. وبهذا تكون قد افترضت طريقا تخبويًا للحر المطلق لا يتعارض في الكثير من سماته مع حقائق الوجود الكبرى. فدخل الطريق الصوفي يستلزم في قواعده الأدبية الإقرار اللساني - الفعلي بالتوبة الحقيقية. أي تذليل الرذيلة وتحقيق الفضيلة. وحدد ذلك لدرجة كبيرة الوحدة المتناقضة أو الديناميكية الحية للسمو الأخلاقي. التي «يفزلها» تفاعل التجربة الفردية والسلوك الطائفي.

إذا كان التصوف مبنيا بمعنى ما على أساس إيجاد النسبة الحقيقية بين الظاهر والباطن، فإن تجلياتها الأدبية تصل إلى الذروة التي ينبغي أن تنحل فيها كل مباحكات الوعي وتباينات الوجود الشرطية ففي الوقت الذي يشكل الظاهر تجلي الباطن، فإنه يقيد به اتجاه تطهيره. والعكس هو الصحيح. وبغض النظر عن تباين أطروحات المتصوفة بصدد أولوية الظاهر أو الباطن في أدب السلوك. إلا أنهم يتفقون في ضرورة وحدتهما الداخلية وحركتهما الدائمة. والخلاف الذي يمكن أن يحدث هنا ينبع من تباين المبادئ وأولوياتها في تربية المريد. أو نتيجة لحال الصوفي وأحكامه في درجات التربية. وبهذا المعنى يمكن فهم مضمون الاتفاق في الاختلاف بين عبارات الجنيد (ت - ٢٩٧هـ) وأبي حصص (ت - ٢٦٠هـ). عندما اعترض الأول تأديبا على الثاني بعد أن شاهد ما شاهد من سلوك أتباعه قائلا: لقد أدبت أصحابك أدب السلاطين! فأجاب أبو حصص حسن الأدب في الظاهر عنوان حسن الأدب في الباطن! (٧). لقد طالب الأول بحرية الروح الصوفية وتلقائية الأدب القلبي، بينما لم يجد الثاني في

أدبهم «السلطاني» سوى تجلي الأدب الباطني (الصوفي). ولهذا قال بعضهم - ألزم الأدب ظاهرا وباطنا. فما أساء أحد الأدب ظاهرا إلا أوقع ظاهرا، وما أساء أحد الأدب باطنا إلا عوقب باطنا (٨).

فالمقصوف لا تعمق هنا تجربتها الخاصة فحسب، بل وتجارب التربية الأخلاقية ككل. إلا أن منظورها الحاد يتسم بال حساسية الرفهة في قواعد سلوكها بفعل وحدته الداخلية. فهي لم تكن بالعقوبة هنا سوى عرقلة تسامي الروح. فالآخر تستلزمه الطريقة بالقر الذي يحدد هو بها سلوك الصوفي في تجاوز «مقامات اليقين». أي أن الأدب يلعب هنا دور المرشد الصوفي أو شيخ الحقيقة السري. فهو يمثل هنا دور الملائم الدائم في تقوية السعي نحو إدراك جوهر الحقائق الكبرى. وإذا كان الفكر الصوفي قد أبدع في منظوماته المختلفة صياغة مضامينه الخاصة لعلاقة الأسماء والصفات والافعال (الالهية)، فإنه لم يتطرق إليها في تقاليد الجدل الكلامي واجتهادات الفرق بل في إطار الكل الأخلاقي وتكامل الذات الانسانية (الشيخ - القلب). أي أنه حولها إلى عالم السلوك الأدبي كمثل أعلى. وبهذا يكون بإمكانها أن تتحول في مجرى الطريقة إلى معالم بلوغ الحقيقة. ولهذا قال بعضهم على لسان الحق «من ألزمته القيام مع اسمائي وصفاتي ألزمته الأدب». ومن كشفت له عن حقيقة ذاتي ألزمته العطب. فاختر أيهما شئت الأدب أو العطب (٩). أي تلك العملية التي تؤدي حسب عبارة السهروردي (ت - ٦٢٢هـ) إلى أن تتلاشى الآثار بالأناوار مع لمعات نور غلظة الذات (١٠). وقد أدى ذلك إلى تباين المتصوفة في شخصياتهم. إلا أن ما وراء سلوكهم الأدبي تكمن تلك الوحدة التي لا يمكن تخصيصها وليسها أي كيانهم الخاص. وإن هذا الكيان في ميدان الطريقة يقوم بالاقترار بالولوية الأدب وضرورة التمسك به حسب اقتضاء الوقت والحال. أي القضاء الذي ينبغي أن تعدده يقينية الغنى الذاتية المتدفقة في وحدة العلم والعمل. فالأدب بهذا المعنى يؤدي في الطريقة وظيفة الرابطة الحقيقية اللائق. غير أن هذا اللائق المجرد يتخذ على الدوام في تجلياته المؤسسة قيم الثقافة السائدة كاسلوب للتعبير عنها. وفي حالة الأدب الصوفي شكلت الشريعة النموذج السائد والأساس الثقافي - العقائدي. والمحرك الوجودي لقواعد السلوك (الصوفي). وبالتالي كان أدب التربية بالنسبة للمتصوفة موازيا لأدب السلوك العقائدي، أو بصورة أدق لأدب السلوك الأخلاقي.

ذلك لا يعني بأن المتصوفة نظرت إلى الشريعة نظرتها إلى

الاخلاقية (الأحوال) هو الذي يدرج في مجرى صقل الروح تقاليد العبادات بتحويلها الى جزء من الكل الأدبي الشراعي ولهذا وجدوا في الصلاة «مقام الوصل والدنو، والهيبة والخضوع والخشية والتعظيم، والوقار والمشاهدة والمراقبة والأسرار والمناجاة مع الله»^(١٣). وقد جزء بعض المتصوفة هذه الفكرة أو حد سئانها الأدبي من خلال التلاعب الظاهري بالكلمات، أي أنه حاول ربط الوجدان بالمعاني الكبرى للحروف، حيث طالب المريد في أن يكون مصحوب قوله الله التعظيم مع الألف والهيبة مع اللام والمراقبة مع الهاء^(١٤)، فتكون كلمة الله في قمة تجل للتعظيم والهيبة والمراقبة. وإذا كان من الممكن تبين آراء المتصوفة في الموقف من أساليب الأدب وأشكاله في الشريعة، فإن هذا التباين يبقى من حيز الاجتهاد הפרלטי. فعندما حاول القشيري أن يكشف عن هوية المتصوفة التقاليد الإسلامية فإنه وجد فيها الاستمرارية الأرقى في عصرها لـ«الصفوة المحمدية»، أي النموذج في الأدب (الدين)^(١٥). بصيغة أخرى، أن حقيقة الأدب الصوفي في مجال العبادة يقوم كما لفحصه الجنيد بعبارة عندما سئل عن فريضة الصلاة قائلا: «هي قطع العلائق وجمع الهمم والحضور بين يدي الله»^(١٦) أي نفس العلاقة التي نعتز عليها في أدب المتصوفة تجاه كل أنواع ومستويات العبادات من صلاة وصوم وزكاة وحج.

فالصوفي لا يبحث عن غاية ما قائمة بعد ذاتها، إذ ليست هذه الغاية سوى السر الذي يكتشف فيه المرء بفعل غنى عمق تجربته الفردية ملامح رؤيته له. ولهذا أصبح من الممكن تحول الأدب الى وسيلة الصوفي وغايته. وبالتالي الى أسلوب تذليل خلافهما من خلال العملية الدائبة لبلوغ البقاء في الفناء. وقد جعل ذلك ممكنا البحث الدائم عن معنى الكل في جميع دقائق الأدب. ولهذا ليس من الغرابة أن يقول الشبلي (ت - ٣٣٤هـ) يوما لرجل: «حسن أن تصوم الأبد؛ وعندما تسأل الرجل «كيف الأبد؟ أجابه الشبلي: «تجعل ما بقي من عمرك يوما وتصومه»^(١٧). أي تجاوز الصوفية في ممارساتها وأحكامها لحدود الفقه ونصوص الشريعة الظاهرية باسم الحق. فهم يعرفون، كما يقول الطوسي، مقدار الزكاة ولكنهم يلزمون أنفسهم بالكل. وقد ترتب على ذلك نتيجة جوهرية في مجال العبادات تقوم في تجاوز أدبهم شريعة التقليد الظاهرية.

وقد نبع من ذلك طابع التسامي النخبوي المميز للأدب الصوفي، وأولوية الروح على النص. ولهذا لم يلزموا أنفسهم بحدود صارمة باستثناء حدود الأدب العامة وتجلياته

وسيلة ظاهرية. على العكس، فأدب الصوفية ظل في أعرق أعماقه أيضا أدبا إسلاميا. ولكن لا بالمعنى الفرقي أو المذهبي أو حتى العقائدي، بل بمعنى الوجداني - الحقاقي. أي أنهم نظروا الى الشريعة بعين الحقيقة. وبهذا تحولت نصوص الشريعة الى رموز الروح الاخلاقي. فالعلاقة القائمة فيما بين الشريعة والحقيقة في طريقة المتصوفة هي ليست علاقة اطراف سائبة، بل علاقة الحركة الدارجة في السير نحو الحق. وقد عبر القشيري عن نموذج معين في استيعاب هذه العلاقة عندما كتب يقول «الشريعة أمر بالتزام العبودية والحقيقة مشاهدة الربوبية فكل شريعة غير مؤيدة بالحقيقة فغير مقبول وكل حقيقة غير مقيدة بالشريعة فغير محصور. فالشريعة جاءت لتكليف الخلق والحقيقة أنباء عن تصريف الحق. فالشريعة أن تقيدته والحقيقة أن تشهد» والشريعة قيام بما أمر والحقيقة شهود لما قضى وقدر^(١٨). وقد ترتب على ادراك هذه العلاقة والتمسك بها مواقف متباينة في نوازعها وغاياتها، تجلت فيما دعت المتصوفة بأدب الشريعة التي يقوم فحواها في اظهار العنصر الاخلاقي لا للفقهي الباطني لا الظاهري مع الاحتفاظ بوحدهما الحق.

وإذا كانت المتصوفة في أدبها تمثل تقاليد الأدب الإسلامي الورع في تقليديته الظاهرية، فإنها امتثلت في خيرة افكارها تجارب الحق الإنساني في ملكه المطلقة. وهذا ما يفسر اسباب تحورها الفردي وتساميها الروحي وقدرتها المرنى على توليف التباين الثقافي في وحدة مبدئية متجانسة. فهي لم تسع في أدبها الى المشاهدة الربوبية (الحق) أي أن أدبها هو ليس أدب الخضوع والخضوع لغاية ما معينة، بل أدب الارتقاء الروحي لأجل تقبل وحدة الكل.

ان وحدانية الأدب الصوفي وكنيته تستلزمها دوامة الانقطاع والمواصلة بين قطبي قطع العلائق (بالعالم) وإزالة العوائق (من القلب) بالانتماء الى المطلق (الله). ولهذا ما كان بإمكان المتصوفة كما يقول الطوسي، أن يتخلفوا عن استعمال الأدب لأنهم تركوا المكاسب وقطعوا العلائق وانقطعوا الى الله ونسبوا الى الله^(١٩). فالطابع الوجداني لأدب الصوفية متأت من جوهر ممارستها ولهذا تكلم المتصوفة أيضا عن مقام الصلاة، أي أنهم لم يتطرقوا اليها من وجهة النظر الفقهية ومفاهيم الفرض والواجب، بل في إطار مسار قطع العلائق في درجات التوحيد. بصيغة أخرى، إن عملية النفي الدائمة التي يفترضها مسار السلوك الصوفي في أدبه من جدلية الفناء والبقاء ومستوياتها الطرائقية - العملية (المقامات) وتجلياتها الوجدانية -

الخاصة في ميدان الشريعة. فقد سعت المتصوفة في جميع آدابها الى التكاثر. وبهذا المعنى فإن آدبها الشريعي هو آدب التكاثر والوحدة. وأن تبايناته تؤدي في حصيلتها العامة الى وحدة الكيان الصوفي لأنه أدب يستند الى قواعد عامة تشكل في مجملتها ما يمكن دعوته بروح الأدب.

إن الجوهري في آدب التصوف، هو بذل الروح. ولا يعني ذلك سوى التمسك بتلك القواعد التلقائية التي يحددها، حسب عبارة الصوفية، حقيقة الوقت. بصيغة أخرى أن آدب المتصوفة في بذل الروح لا يطالب بشيء مقابل فعله سوى لذة المعنى. أي أنه آدب المعنى الباحث عن القيم الكبرى. أنه آدب البحث عن المعنى في كل فعل وعن قيمته الوجدانية. أي أنه الاستدانة المعقدة لاحتواء العالم في الذات. وقد جعل ذلك منه، إن أمكن القول، آدب الوفاء بالبلاء. أو آدب الربط الدائم بين العلم والعمل. ولهذا كرهوا كما يقول الجنيد، أن يجاوز لسانهم معتقد قلوبهم. في حين قال أبو تراب النخعي (ت - ٢٤٥هـ) : «منذ عشرين سنة لا أسأل عن مسألة الا كانت منازلتي فيها قبل قولي»^(١٨). وقد أعطى هذا الاهتمام بالكلمة قوى تعادل في فعاليتها معنى الفعل. ولهذا اتخذ ربط الحقيقة بلسان الحال قيمة دائمة يتعق محتواها في ممارسة آدب بذل الروح، التي يقطعها الصوفي في طريقه الخاص. وبهذا يمكن فهم مغزى العبارة التي تفوه بها يوما أبو بكر الزقاق، عندما قال : «سمعت من الجنيد كلمة في الفناء منذ أربعين سنة هيجتني وأنا بعد في غمارها»^(١٩).

إن روح الأدب الصوفي وكيونته المتعاضدة في مسار بذل الروح هو التجسيد الأخلاقي لأحد الحلول النموذجية التي أبدعتها ثقافة الاسلام (الثقافة العالمية ككل) في التعامل مع معضلات وتناقضات الوجود الانساني وسعيه نحو المطلق. وسواء جرى الاقتناع بصحة آرائها وأحكامها عنه وسبل بلوغها إياها أم لا، فإنه مما لا شك فيه إسهامها الهائل في تعميق الروح الأخلاقية. إذ أنها وضعت بلوغ الحقيقة في صلب آدابها، وليس صدقة أن يقول أحدهم. «إذا رأيت الفقير من انحط من الحقيقة الى العلم، فاعلم انه قد فسح عزمه وحل عقده»^(٢٠). وليست هذه الحقيقة سوى حقيقة البذل الدائم. أي التمسك الأدبي بقواعد الروح الأخلاقية المؤدية الى وصل القلب وتسوية الإرادة. من هنا يبدو واضحا بأن آدب المتصوفة لا يخضع له «قواعد جامدة». وأنه في جوهره آدب تجاوز الحدود الظاهرية. أي أنه يذوب الحدود الظاهرية في بوتقة الأدب الطراقي. وبهذا المعنى تكف فكرة الحواجز عن

أن تمتلك معنى في ذات الصوفي ولهذا قال أبو يعقوب السوسي في آداب السفر. «أن المسافر يحتاج في سفره الى أربعة أشياء علم يسوسه وورع يحجزه ووجد يحمله وخلق يصونه»^(٢١). أي أنه بحث عن «أشياء الباطن. بينما «أشياء الباطن في المرحلة الصوفي هي السر. والكيان اللامشري المتحكم في الوقت نفسه بمقيدة الفعل. فعندما قال رجل من الصوفية في مجمع «أنا جاثم»^(٢٢) رد عليه آخر. «كذبت» وعندما قيل للآخر «لم قلت لك ذلك؟» أجاب : «أن الجوع سر من سر الله، موضوع في خزائن من خزائن الله لا يضعه عند من يقشيه»^(٢٣). أي أنه ضالبه بأدب الصمت الصوفي والتأمل المعرفي - الأخلاقي لذات السائرة.

فقد رفعت الصوفية مبدأ المراقبة (الذاتية) الى مصاف الأدب الدائم، أو الخلفية التي تنعكس فيها حقائق الوقت وتجليات السر. إلا أن مراقبة النفس عندهم لم تكن لتلبية احتياجات ومتطلبات السياسة والقوى، بقدر ما إنه يعبر عن قناعة القيمة الأخلاقية في الكيان الصوفي ككل. فهي لا تشكل قاعدة بالمعنى الشكلي للكلمة. أنها العصب اللامشري في وجود الصوفي الذي لا يقف عند حدود المراجعة الانتقادية أو عند عقبات التقويم القسري. ولهذا لا تعترف ولا تتسرع المتصوفة قيم وفيدو. وسيكولوجية القناعة - القاعدة ولا مؤسساتها، بل تضع على الدوام مهمة التفقيش الذاتي كجزء من العملية الدائرية لنفي الرذيلة. أي أنها تعي شعور الذات الأخلاقية كاسلوب لتسوية الإرادة وصرورة الهم الموحد. فللروح أيضا قوانينها التي تتطابق في التصوف مع القناعة الفردية أو اليقين الحق. ولهذا كان بإمكان المتصوفة أن تقول بأن العوام يمكنها الاستعانة بتقليد العلماء، أما المتصوفة فلا تقلد الا الحق. وقد حدد ذلك بالضرورة أهمية التجربة الفردية في الأدب الصوفي، أو التمسك الصارم بوحدة العلم والعمل. أي الأدب الصارم لمراقبة دقائق الروح والفعل. إذ يحكي في نواصر الصوفية أن رجلا جاء الى أبي عبدالله أحمد بن يحيى الجلاء وسأله عن مسألة في التوكل، فلم يجبه. ثم دخل بيته وأخرج إليهم صرة فيها أربعة دنانير وقال اشربوا بها شيئاً، ثم أجاب الرجل عن سؤاله. وعندما استفسروا عن ذلك أجاب «استحييت من الله أن أتكل في التوكل وعندي أربعة دنانير»^(٢٤). ويحكي عن المزن الكبير (ت - ٣٢٨هـ) أنه كان في سفره مع إبراهيم الخواص (ت - ٢٩١هـ) فإذا عقيب يسعى على فخذه، فقام ليقلته فمعه قائلا «دع كل شيء مفتقر اليأسا ولأسنا مفتقرين الى شيء»^(٢٥). أي كل تلك الممارسات التي عبر عنها الخواص في إحدى كلماته قائلا : «لا

يحسن هذا العلم الا لمن يعبر عن وجدته وينطق به فعلة..

ان هذه القناعة الجارفة بحقائق التصوف، التي تلازم بلورة إرادة المريد تتحول بالارتباط مع ارتقائه الى كيانات نوعية (مقامات وأحوال) وتبقى في الوقت نفسه هي هي ذاتها، فالجوع، كما يقول يحيى بن معاذ (ت - ٢٥٥هـ) هو «للمريدين رياضة، وللتائبين تجربة، وللزهاد سياسة، وللعارفين مكرمة»^(٢٥). وإذا كان من الصعب المطابقة بين الرياضة والتجربة والسياسة والمكرمة في عرف ومنطق وقواعد التحليل العلمي الشكلي، فإن هذه الخلاقات تضمنل في «منطق» الروح الاخلاقي، اذ ليست هذه الخلافات في الواقع سوى درجات بذل الروح التي تخلق في تجلياتها صيغ الروح الأدبي (الصوفي). ومن الممكن ان تتخذ هذه الصيغ الأدبية في القناعات الفردية أشكالاً غاية في التباين، الا انها تعكس في وحدتها ثبات القناعة، ان أدب القناعة الفردية يدفع بالصوفية الى ان يسلك السلوك الوحيد الضروري، أي أدب التجربة الفردية ولا يقصد هنا بفردية الأدب نزعة الانزوائية. رغم ان الانزواء يشكل بحد ذاته جزءاً من «منظومة» تسوية الارادة الصوفية.

ففي الوقت الذي يفترض الأدب الصوفي التمسك بقواعد الحق وتسوية الارادة، تستلزم الروح الأدبية تأثرها بهما. وقد حدد ذلك ما يمكن دعوتـه بديناميكية التقيد بالطلق وأدابه. ففي الوقت الذي يستلزم على سبيل المثال، تربية المريد وجود الشيخ، فإنها تطالبه ببذل الروح الفردية. وفي الوقت الذي يمتلك الشيخ قواعد طريقته الخاصة في السلوك، تتمايش في «ذاكرته» اللانهاية سلسلة الوجود الصوفي في شيوخها وحكمائها. ولهذا كان بإمكان أبي علي البقائق ان يقول بأنه أخذ الطريق (الصوفي) عن التصريبادي عن الشبلي عن الجينيدي عن السري السقطي عن معروف الكرخي عن داود الطائي عن التاجين^(٢٦) ويقف عند هذا الحد. وكان بإمكانه ان يربطه في نهاية المطاف بالحق (الله) ولا يقف عند ذلك، بفعل سيطرة «الآن الدائم» وحقائق الوقت التي تطالبه على الدوام بتسوية الارادة. ولهذا قال الجريدي (ت - ٣١١هـ) في أدب العزلة عندما سئل عنها: «هي الدخول بين الزحام وتمنع شرك الا يزاحموك، وتعزل نفسك عن الانام ويكون شرك مربوطاً بالحق»^(٢٧) في حين قال ذو النون المصري «ليس من احتجب عن الخلق بالخلة كمن احتجب عنهم بالله»^(٢٨) ولا يعني الاحتجاب بالله هنا سوى الظهور بدوافع الحق وغاياته. اذ اننا لا نعثر على صوفي لم يتحدث

عن سعيه للحق. بل يمكن القول، بأن ما يميز الصوفية في التراث الاسلامي كونهم «الساكنين الى الحق» وكونهم «أهل الحق». فقد حولت التصوف مفهوم الحق الى بؤرة وجودها الجوهرية. وجعلت منه وسيلة وغاية وجودها الأدبي - الاخلاقي. بل إنها أعطته كل «صلاحياتها» وبنت عليه نظرياتها ومواقفها تجاه كل قضايا الفكر والوجود الكبرى

وحاولت في سعيها العملي وأدائها ان تجسد نفسها باعتبارها مثلة الحق في يقينيته. ومن غير الممكن توقع ميدان آخر لهذه اليقينية غير ميدان الروح الاخلاقي. فهو الاطار الوحيد الذي يمكن أن يحوي نفسه والمطلق.

الهوامش

- ١ - القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، القاهرة ١٩٥٧، ص ٢٨
- ٢ - السهروردي: عوارف المعارف (مع ملحق احياء علوم الدين للغزالي) بيروت، دار المعرفة (ب.ت)، ص ١٥٠
- ٣ - الطوسي: اللمع في التصوف، لبنان ١٩١٤، ص ١٤٢
- ٤ - القشيري: الرسالة القشيرية، ص ١٢٨
- ٥ - الطوسي: اللمع، ص ١٤٢
- ٦ - القشيري: الرسالة القشيرية، ص ٢٩
- ٧ - القشيري: الرسالة القشيرية، ص ٢٩
- ٨ - السهروردي: عوارف المعارف، ص ١٥١
- ٩ - القشيري: الرسالة القشيرية، ص ٢٩
- ١٠ - السهروردي: عوارف المعارف، ص ١٥٣
- ١١ - القشيري: الرسالة القشيرية، ص ٤٣
- ١٢ - الطوسي: اللمع في التصوف، ص ١٥٠
- ١٣ - نفس المصدر السابق، ص ١٥٠
- ١٤ - نفس المصدر السابق، ص ١٥٢
- ١٥ - القشيري: الرسالة القشيرية، ص ٧
- ١٦ - السهروردي: عوارف المعارف، ص ١٦٨
- ١٧ - الطوسي: اللمع في التصوف، ص ١٦٦
- ١٨ - الطوسي: اللمع في التصوف، ص ١٧٩
- ١٩ - نفس المصدر السابق، ص ١٨١
- ٢٠ - نفس المصدر السابق، ص ١٧٩
- ٢١ - نفس المصدر السابق، ص ١٩٠
- ٢٢ - نفس المصدر السابق، ص ٢٠٢
- ٢٣ - نفس المصدر السابق، ص ١٧٩ - ١٨٠
- ٢٤ - نفس المصدر السابق، ص ١٨٩
- ٢٥ - نفس المصدر السابق، ص ٢٠٢
- ٢٦ - القشيري: الرسالة القشيرية، ص ١٢٤
- ٢٧ - نفس المصدر السابق، ص ٥١
- ٢٨ - نفس المصدر السابق، ص ٥١

علاقة

الشرق الغرب

بين قنديل أم هاشم والحب في المنفى

فريدة النقاش *

والذي تشقى الأسرة كلها للوصول اليه لدفع ابنها عبر التعليم الى أعلى الدرجات الاجتماعية.

(يا الله! كيف تحوي الكتب كل هذه الأسرار والألغاز، وكيف يقوى اللسان على الرطانة بلغة الأعاجم؟).

وكما كبر اسماعيل في نظرها انكشفت امامه وتضاءلت .. أما هو فإن نظرت لها تنطلق من رؤية مسبقه جاهزة لجنس النساء كله باعتباره أدنى بطبيعته وليس لأنه مهروم من تلقي العلم ثلثا يتلقاه هو.

ورغم أن البرد يتم على لسان صبي صغير هو ابن شقيق البطل .. الا أن صيغة التعميم تشي بتجذر هذه الفكرة اليقينية عن دونية المرأة في التراث الثقالي للجميع كبارا وصغارا.

«قد يطلق بصره بصفيرتيها فيترثث ويبتسم... هؤلاء الفتيات! او يعلمن كم هي فارغة رؤوسهن!! ولكنه يغير نظرتة تلك المرأة حين تجاهد أسرته وتقرر على نفسها لتوقده يتعلم الطب في إنجلترا بعد أن عجز عن الحصول على الدرجات التي تساعده على دراسة الطب في مصر.

وهناك يتعرف على امرأة من نوع آخر.

كانت «ماري» زميلته الانجليزية هي التي فتحت له ابواب العالم الجديد، عالم الفرد المتصور المكتفي بذاته القادر على هزيمة هواجسه وخرافاته .. ويستحضر اسماعيل تراثه الحضاري العربي، فيحقق بعد تحرره الجسدي والروحي تفوقا نادرا ككليب عيون حتى أن أستاذه كان يمزح معه

خمسون عاما أو يزيد قليلا تفصل

بين رواية يحيى حقي «قنديل أم هاشم»، ورواية بهاء طاهر «الحب في المنفى» اللتين تعالجان نفس القضية أي علاقة الشرق بالغرب عبر قصة حب جارف بين رجل شرقي وامرأة غربية، إذ انها نادرة جدا تلك الروايات العربية التي تنهض على الموضوع العكسي: أي حب امرأة عربية شرقية لرجل غربي، وقد عالجت امرأتان كاتبتان هذا الموضوع أي حب شرقية لغربي.

فكان رئيسيا في رواية «حميدة نعنعه الوطن في العينين» وفعليا في رواية رضوي عاشور «حجر داني».

ولأن العلاقة الأساسية التي تكشف الطابع الخاص لهذا الجدل شرق - غرب تتمثل أساسا في علاقة الرجل بالمرأة سواء في وطنه أو في تجربته الأوروبية بل أنها هي مفتاح علاقته بمحيطه كله هنا وهناك منها يطل عليه، وعلى أساسها تتحدد مواقفه ورويته للعالم ولدوره واختياراته فسوف تكون هذه العلاقة هي محور هذا المقال.

في «قنديل أم هاشم» نجد الامتثال المشابه للتقديس هو أساس العلاقة بين اسماعيل وفاطمة النبوية، ابنة عمه البيتمة الموعودة له من الأميرة بصفر النظر عن رأياها أو رايه «الحكمة عندها تتمثل في كلامه اذا نطق».

صحيح أن الحكمة ليست نابعة من جنسه كرجل، فالرجال كثير، ولكنها منسوبة الى العلم الذي يتحصل هو عليه دونها.

* كاتبة من مصر

العدد التاسع - يناير ١٩٩٧ - نهج

ويقول له - «اراهن أن روح طبيب كاهن من القراعة قد تقمضت فيك يا مستر اسماعيل أن بلادك بحاجة إليك، فهي بلد العميان»..

رأى فيه دراية كأنها ملهمة ، وصفا هو سليل نضج أجيال طويلة، ورشاقة أصابع هي وريشة الأيدي التي نحتت من الحجر الصلد وهي تكاد تحيا!! ومع ذلك ورغم هذه الحضارة التي بقيت شواهد ما قاصمة على مر العصور فقد ظل عالم المصريين مقبلا وراكنا.. أنه بحق «بلد العميان» ألم يحاصر الرمد عيون «فاطمة النبوية» ويعالجها أهلها بوضع نقاط من زيت «قنديل أم هاشم» الكاوي في عينيها كل مساء، وتقرب الفاتمة من فقد بصرها لا فحسب دون أن تحثج وإنما أيضا دون أن تعي أن ما يحدث لها هو تدمير منظم لقدرتها على الإبصار يدفع بها تدريجيا في اتجاه العمي الكامل.

ولكون المرأة هي الضحية الأساسية للتخلف والخرافة في مجتمع مازال الشكل الرئيسي للإنتاج فيه ما قبل رأسمالي سواء كان زراعيا أو حرفيا تجاريا بدائيا مجتمع مكبوت، فاقدر للتخلف والعقلانية المرتبطتين بالتقوير والإصلاح الديني والصناعة..... ينظر إليه اسماعيل بعد عودته من أوروبا كأنه يكتشف لأول مرة بما فيه من جوع وقذارة ، مجتمع يعيد إنتاج نفسه كما هي بالضبط «لعل كل والد أوثر ابنه مهنته وصوته وموضعه في الميدان.. مساكين»، هؤلاء المصريون جنس سمج ثرثار، أقرع أمرد، عاز ، حاف، بوله دم، وبرازه ديدان، يتلقى الصبغة عن قفاه الطويل بابتسامة ذليقة تطفح على وجهه، ومصر «قطعة مبرطشة» من الطين أسنت في الصحراء، تطن عليها أسراب من الذباب والبعوض، ويفوخ فيها إلى قوائمه قطيع من الجاموس نجيل.. يزدهم الميدان بياتني اللب والقول، وجحجح العزيز، ونبوت الغفير، والهريسة والسموكسة، بمليم الواحدة في جنباته مقاه كثيرة على الرصيف بجوار الجدران، قوامها موقد وأبريق وجوزة، أجساد لم تعرف الماء سخين، الصابون عندها والعنفاء سواء تمر أمامها فتاة مزججة الحواجب مكحلة العينين، شدت سلاحتها لتبرز عييزتها وطرف ثوبها وتحمجبت برفع يكتشف عن وجهها وما معنى هذه القصة التي تضعها عن أنفها؟ أف ما أبشع رياء هذا المنظر وما أقيسه سرعان ما بدأ الناس يتحسسون بها كأنهم لم يروا في حياتهم أنثى، منا جمود يقتل كل تقدم وعدم لا معنى فيه للزمن وخيالات الخدر وأحلام النائم والشمس طالعة .

ومرة أخرى المرأة محور، فلا هي تحررت ولا الرجل نفسه تحرر وعجز كل منهما عن الالتقاء بالآخر لقاء إنسانيا حميما وحقيقيا فكان هذا الوصف القاسي لكليهما.

«كأنهم كلاب لم يروا في حياتهم أنثى»..

«كان هو القادم من أوروبا، من مجتمع شمس طالعة تز تعرف على المرأة كحبيبة وزميلة وصديقة بل وقائدة له و الدروب الجديدة التي كان يجهلها فهي بنت المجتمع الراسمي التاجع الذي تبلورت فيه الفردية والعقل الناقص «علمته ماري، كيف يستقل بنفسه، بل وكانت هي التي فضت براءته العذراء، أخرجه من الوحوم والخبول إلى النشاط والوثوق فتحت له آفاقا يجهلها من الجمال» في الفن، في الموسيقى في الطبيعة بل في الروح الانسانية أيضا..

قال لها يوما

ساستريح عندما أضع لحياتي برنامجا أسير عليه.

فصحتك وأجابته

- يا عزيزي اسماعيل ، الحياة ليست برنامجا ثابتا بل مجادلة متجددة... يقول لها تعالي نجلس ، فتقول له «قم نسبر» «يكلمها عن الزواج» ، فتكلمه عن الحب، يحدثها عن المستقبل فتحدثه عن حاضر اللحظة، كان من - قبل يبحث دائما خارج نفسه عن شيء يتمسك به ويستند إليه دينه وعبادته، وتربيته وأصولها، هي مته مشجب يعلق عليه معطفه الثمين، أما هي فكانت تقول له «أن من يلجأ إلى المشجب، يظل طول عمره أسيرا بجانبه يحرس معطفه يجب أن يكون مشجبك في نفسك» «أن أخشى ما تخشاه هي القويرو، وأخشى ما يخشاه هو: الحرية لقد عاونته «مباري» باخلاص حتى تحرر منها هي نفسها تحرر من الوصاية وأرتهان الإرادة والروح أصبح لا يجلس بين يديها جلسة المريد أمام القطب بل جلسة الزميل إلى زميلة.. وعاهد نفسه بعد كل الذي علمته له أوروبا - ماري «عاهد نفسه في حبه لمصر ألا يرى منكرًا إلا دفعه، علمته ماري كيف يستقل بنفسه، وهيات لهم بعد ذلك أن يجرعوه خرافاتهم وأوهامهم وعاداتهم ليس عيشا أن عاش في أوروبا وصل معها للعلم ومنطقة علم أن سيكون - بيته وبين من يتحدث بهم نضال طويل. ولكن شبابهم هون عليه القتال ومتابعيه..»

وتكون معركة الأولى ضد الخرافة مع أمه ومع قطرات زيت القنديل التي تقطرها في عيني «فاطمة» التي تقرب من العمي، بل ومع القنديل نفسه الذي يحطمه اسماعيل في حالة هياج عصبي بعد أن كان قد صاح في وجه أمه

- أمي دي أم هاشم بتاعكم هي اللي ح تجيب للبيت العمي. سترن كيف أداروها فقتال على يدي أنا الشفاء الذي لم تجده عند الست أم هاشم.

- يا ابني ده ناس كتير بيتباركوا بزيت قنديل أم العواجز. جربوه وربنا شفاهم عليه احنا طول عمرنا جاعلين كالنا على الله وعلى أم هاشم ده ، سرها بتاتح.

..أنا لا أعرف أم هاشم ولا أم عفريت..

انه يتطلع الى عالم يستطيع فيه المصريون أن يحافظوا على قيم الأخوة والتضامن والتفاني والعطاء وسخاء الروح ويدخلوا الى عصر الفردية والعربية والعقل في ذات الوقت لتحل الثنائية القديمة بين روحانية الشرق ومادية الغرب، بين القلب والعقل بين المرأة والرجل.. بين القديم والحديث بين الأسرة والفرد

تسأل اسماعيل في أوج حيرته.

هل في أوروبا كلها ميدان كالسيدة زينب؟ هناك أبنية فخمة جميلة، وفن راق، وأناس وحيدون فرادى، وقتال بالأضافر، والأنياب، وطعن من الخلف، واستغلال بكل الوسائل مكان الشفقة والمحبة عندهم بعد العمل وانتهاء النهار يروحون بها عن أنفسهم كما يروحون عنها بالسبى والنياشرو....

ولكن لا ... لا ... لو أسلم نفسه لهذا المنطق لانكر عقله وعلمه.. فمن يستطيع أن ينكر حضارة أوروبا وتقدمها، وذل الشرق وجهه ومرضه، لقد حكم التاريخ ولا مرد لحكمه، ولا سبيل لي أن ننكر أننا شجرة أبنعت واثمرت زمنا ثم ذبلت....

يتصالح اسماعيل مع واقع الإيمان الأعمى وينزل الى اليه وقد تلاشت «ماري» لتبقى «فاطمة» التي خرجت من العمى لتدخل في سباق الانجاب الكثير وتنتلش بدورها كامكانية للتحرر من نوع آخر .. وكأنا بقيت المراتان كرمزين للعالمين في مكانهما دون أن تراوحه واحدة تحررت في سياق تحرر مجتمعها وأخرى تسلسلها العبودية في سياق تخلف مجتمعها..

الحب في المنفى

يتحدث بطل الحب في المنفى عن نفسه قائلا: كنت مراسلا لصحيفة لا يهمني أن أرسلها .. ومن قبل كان قد أصبح مستشارا في هذه الصحيفة بعد أن ركنه نظام السادات، ولكنه المستشار الذي لا يستشير أحد.

وهكذا نشأت العلاقة بين بطلنا و«بريجيت» على خلفية من الانكسار الشخصي والعام فالبطل أيضا مطلق فشلت قصة حبه وتحطمت على صخرة التحول القاسي في المجتمع وهي أيضا مطلقة فقدت طفلها من زوجها الأفريقي الأسود «البرت» .. بضربة من الشباب العنصري المعادي للسود والعالم الثالث.

«أنا مثلك مطلق وأسرتي تعيش هناك».

والعلاقة متناقضة من البداية، فهو كهل وهي صبية يمكن أن تكون ابنته «قد اشتبهتها اشتهاه عاجز خضوف الدنس بالمحارم»..

ولقد تحابا في الخريف والتقىا لأول مرة في مؤتمر صحفي نظمته جمعية طبية لحقوق الإنسان تدافع عن الذين يتعرضون للتعذيب في العالم الثالث.. وتعرف فيما بعد انهما معا يتجذران

كان اسماعيل قد وضع كل ثقته في «العلم» دون أن يلتفت لضرورة أن يكون هناك، مدخل للروح.. شي يضع الناس ثقته فيه غير ذلك العلم الغريب على حياتهم القادم لهم من بلاد يره دون أن يعرفوا عنه شيئا، فكما كانت المسافة شاسعة بينهم وبين العلم.. أدواته ومناهجه ونتائجهم هم الذين يعيشون على «أسر البائع لا أم هاشم».. في مجتمع ما قبل رأسمالي لم يعرف لا العلم ولا الصناعة.

إن الصدام في هذه الرواية بين الخرافة والعلم حتمي ومساوي لأن الأخير لم يكن قد ضرب بأي جذور في التربة التي تعيش فيها الخرافة، لم تكن نظم الإدارة الحديثة أو الإنتاج الرأسمالي الكبير .. قد فرضت نفسها على مجتمع أخذ بالكاد يستيقظ من نوم القرون الوسطى.

ويعود اسماعيل بعد رحلة قلق وضياح طويلة بعيدا عن البيت بعد أن كان علاجه قد اقضى الى عمى فاطمة بالكامل ويتعلم الصبر والثقة في مداواتها عن طريق العلم مجددا ومهما أياها أنه يعالجهما بزيت القنديل ليوظف في روحها الثقة التي لم يجد إليها مدخلا آخر ويشجذ إرادتها التي تنكح.. على الإيمان المطلق بقدره الست وقدنيلها مخاطبا فيها الشعب الذي أحبه لتصبح فاطمة رمزا لمصر كلها.

« تعالوا جميعا أي : فيكم من اذاني ومن كذب على ومن غشني، ولكنني رغم هذا لا يزال في قلبي مكان لقذاركم وجهكم وإنصطاطكم وأنتم مني أنا منكم، أنا ابن هذا الحي، أنا ابن هذا الميدان لقد جار عليكم الزمان، وكلما جار واستبد كان أعزائي لكم أقوى وأشد»..

«وافتح اسماعيل عيادته في حي البغالة بجوار التلال في منزل يصلح لكل شيء إلا استقبال مرضى العيون، الزيارة بقرش واحد لا يزيد ليس من زبائنه متأنقون ومتأنقات بل كلهم فقراء حفاة وحافيات».

وامتزج علمه الأوروبي بقوة الروح «كم من عملية شاقة نجحت على يدي، بوسائل لو رآها طبيب أوروبا لشهق عجا استمسك من علمه بروحه وأساسه وترك المبالغة في الآلات والوسائل، اعتمد على الله، ثم على علمه ويديه فبارك الله في علمه ويديه .. وكانت طريقته في شفاء «فاطمة» التي تزوجها وأنسلها خمسة بنين وست بنات توهي له بالطريقة التي يمكن أن يوظف بها شعبه.. أن تنفذ الى أعماق أعماق روحه.. دون أن يفكر أبدا في تعليمه.

«هذا شعب شاخ غارت الى طفولته لو وجد من يقوده لقفز الى الرحولة من جديد في خسارة واحدة، فالطريق عنده معهود والمجد قديم والذكريات باقية»..

العدد التاسع - يناير 1999 - نزهي

في الثقافة التقدمية «خريف من هو إذن؟»

«كيف غاب عن عيني هذا الخريف الجميل الذي بدأ هذا العام مبكراً عن موعده...»

«كنت يومها أطفو فوق تلك الموجة سعيداً ومغروراً - اني أنا - هذا العجوز. قد أحبتني هي تلك الصغيرة الجميلة...»

وعلى المستوى الرمزي سيكون الراوي هو الشرق القديم العجوز مريض القلب ومقطوع اللسان لأنه ضحية لاستبداد في بلده .. «انتهى عمري ولكنني أحبك وكأني أبداً هذا العمر...»

وسكون «بريجيت» هي أوروبا الجديدة، أوروبا المستقبل البعيد المنحرفة من التمرکز على ذاتها الخالية من العنصرية والتعصب.

إن لبريجيت قصة حب مبهضة مع ماضيل أفريقي ضد الديكتاتورية، عرفت وأحبته أيضاً عن طريق الثقافة التقدمية.

ولم أعرف البرت في المرقص لكنني عرفت في المكتبة كان يعد رسالة عن لوركا .

وعلى امتداد الرواية لن تكون أوروبا شيئاً واحداً ولا مخزلاً تماماً كما أن الشرق أو مصر ليسا شيئاً واحداً أو كتلة متجانسة. كل أمة هي امتان على طريقتها وإن كانت الأمة الهيمنة أقوى بما لا يقاس هنا وهناك

سوف نتعرف على «برنار» الصحفي التقدمي القادم من أصول عمالية الذي يملك الشجاعة لانتقاد إسرائيل والصهيونية رغم التحريم العام والحماية المفروضة ضمنيًا عليها حتى بعد أن تبينت الحقائق المرعبة حول مذبحة صبرا وشاتيلا «فهي الصحفية الوحيدة على ما أظن التي تشن حملة على استخدام إسرائيل للقبائل المحرمة دولياً ضد المدنيين في لبنان».

وهناك «ماريان أريكسون» الممرضة النرويجية التي عملت مع الفلسطينيين في المخيمات وشهدت المذابح.

«مع المدفعية الثقيلة التي كانت تدك البهوت والأرض تحولت معظم هذه المخايبة إلى مقابر لمن لجأوا إليها. وكانوا يتكدسون بالعشرات أطفالاً ورجلاً ونساء في هذه المخايبة». رأيت واحداً منها وقد تحول إلى بحيرة صغيرة تطفو فوقها رؤوس، وسيقان وأذرع واستطعت أن أحصي الجثث الطافية...»

وحين يسألها الصحفيان لماذا ذهبت إلى لبنان تقول «بعد أن سافرت كعمروضة عادية أول مرة ذهبت بعد ذلك لأنني لم أصدق ما رأيت لم أصدق أن شعباً بأكمله يمكن أن يكون ميحاً للقتل، وأن يكون دمه رخيصاً إلى هذا الحد... مازلت حتى الآن لا أصدق أن كل هؤلاء يسمون لأن، هناك شخصاً واحداً ضربه مجهول بالتر في لندن..»

أنا لم أنجب أطفالاً وكانت في نفسي غصة لذلك ولكن عندما شاهدت عناب كل الأمهات هناك وكل هؤلاء الأطفال .. تجرى عملية استدعاء تاريخ الصراع بين أوروبا وذاتها لتبرز لنا أوروبا الأخرى فنجد «والف» لليهودي الأمريكي المعادي

للمصهيونية الذي يشارك في مظاهرة العرب ضد المذبحة ويخطب فيها.

«كنت أول من دخل صبرا بعد المذبحة إن أبي أيضاً قد قتلته هنتر في أوشفيتز ولكن عندما رأيت ما حدث في صبرا وشاتيلا عرفت أنه مات مرتين، لأن - من أبويدي في صبرا وشاتيلا هم أيضاً ستة ملايين.. ويحدث استدعاء آخر للصراع القائم في الزمن المضارع على أشده فنجد أنطون النائب الاشتراكي - والاستاذ الجامعي الذي ظل على مدى سنوات ينشر كتباً ومقالات عن استغلال الغرب وشركائه الكبيرة لبلاد العالم الثالث كان يقول دائماً إن البلاد الفقيرة تدفع ثمن رفاهية البلاد الغنية ويثبت ذلك بالأرقام والإحصاءات وعقب كل كتاب له كانت الشركات ترفع عليه قضايا واعتدت أن أجد في صندوق البريد منشورات غير موقعة تطالبني بالباح بالاعيد انتخاب هذا النائب للبرلمان...»

وعلى الجانب الآخر من الشرق أو في الوطن العربي سوف تعكس لنا الممرضة النرويجية في الماضي القريب عن «غسان حمود» اللبناني صاحب المستشفى - الفاضل في الجنوب اللبناني «قال في هذا مستشفى خاص له سمعته وممرضات قذرون للغاية.. لابد لي أن أحافظ على سعة المكان.. ولم تنفع معي أية محاولة فعدت يعرضاني وتركهم أمام باب المستشفى الحكومي ..»

وزمن آخر لسلاندماج بين رؤوس الأموال فنجد الأمير النفطي «عماد» الذي يمتلك الميارات ويعيش في قصر منيف في هذه المدينة الأروبية الساحرة ويشارك رؤوس الأموال اليهودية في تجارة الخيول العربية «في الواقع يا يوسف إن أميرك هو أكبر شريك لدايفيدان الرأسمالي الصهيوني المهاجر من مصر».

ولكن من الراوي وبريجيت طفولة تعيسة ولكن التعاسة نسبية فقد كان فقر الراوي، الناصري ابن فراش المدرسة شأنه شأن غنى صديقه الشيوعي إبراهيم الحلالي نعمة عليهما تركت ندوبها في روحهما . ودفعتهما معا للبحث عن خيارات أخرى عن مستقبل آخر.

ولكن تعاسة «بريجيت» تعود لتعلقها بأبيها ومعرفتها بوجود عتيق لأهلها، وعجزها عن بسط حمايتها على الأب من طفليان غشيان «مورار» المغتور بذاته والنفوس فيها والذي ينهض في هذا النص كعماليد لأوروبا المزيقة التي تتباهى بحضارتها وإنسانيتها.

تتحطم تجربة الحب على صخرة توأطير الرأسمالية العربية النفطية الشرسة مع الرأسمالية الأوروبية فنطرد ببريجيت من عملها وتستدعي الجريدة الراوي إلى مصر لأنها ستغلق المكتب من باب التشقق. ويعود كل منهما إلى بلده بعد أن عاشا معا تجربة حب للمستقبل تحلل فيها كل الثنائيات وتنشء التناقضات واقعاً جديداً.

وسوف نكتشف في مقارنتنا بين الروائيتين صورة العلاقة بين الحضارتين أن سـ الفارق بينهما ليس زمنيا فقط بين منتصف القرن ونهايته، ولكنه أيضا فارق فكري وروائي ومعرفي وجمالي يعكس على بنية الروائيتين وموقف الكتاتين ورويتيهما للعالم، وعلى الأخص صورة امرأة الشرق وامرأة أوروبا.

يقع الزمن الروائي في قنديل أم هاشم في مصر معظم الوقت على العكس من الحب في المنفى وأوروبا عنه «يجبى حقي» هي بلاد برة هي الأخرى بصورة مطلقة تتسق مع السرد الخطي الذي يتم على لسان الطفل الصغير ابن شقيق البطل الذي يحكي حكاية عمه من الطفولة حتى الموت... ويتبادلان الحكى هو واسماعيل على العكس من «الحب في المنفى» التي تتعد فيها الأصوات، تعددا هائلا يغني الأفكار الجديدة التي تنطوي عليها الرواية حول علاقة الشرق بالغرب.

وبينما تتقدم مصر على طريقة السلحفاة فإن الشمال الغني يقفز فقرة هائلة أن يكاد تساؤل الراوي في قنديل أم هاشم - «ما هذا الظلم الخفي الذي يشكون منه، وما هذا الحب الذي يهجم على صدورهم جميعهم...» - أن يتكرر بحذافيره وربما بنفس الألفاظ حين يقف الفتى «أبراهيم» بين الأغنياء الرقيقين وقفة مشابهة ويتساءل أيضا عن الظلم وإمامه فلاحسون يتعرضون لأنواع الاستعباد والظفر والنصب وهم مذعورون.

جاءتنا «ماري» في قنديل أم هاشم مكتملة فردا هرا كامل الحرية جاءت نموذجًا دقيقا لامرأة هلى لانسان أوروبى أطلقت الراسماليات والتنوير والعقلانية طاقاته وسلحته بالعلم والإرادة الحرة بينما بقيت قسامة حتى بعد أن عالجهاسماعيل وتزوجها رحما للانجاب الكثير «يريد أن يرى وجه فاطمة» أو يسمع صوتها، فاطمة ضحية ومع ذلك لم تثر. لم تشك لم تلمه اسلمت إليه نفسها عن رضا، تسبب لها في التلف فما قالت لاذبحها تريث، وتأتي «مناره» التي تمردت على أرث فاطمة والقهر الذي تعرضت له وداغشت عن حرية المرأة وأحبت وتزوجت من اختاره قلبها لتعود في آخر رحلتها وتضع الحجاب متكررة لكل ما داغشت عنه، تحملها موجة النزوع السلفي والعودة الى الماضي شأنها شأن ابنها البلام «خالده» الذي يمنع أخته من الذهاب الى النادي ويقول أن «الشطرنج» حرام في بلد تهيمن عليه التبعية والراسمالية الطفيلية وتبرز فيه النزعات المحافظة والعادية للفعل.

أما بريجيت حفيدة «ماري» التي حققت حريتها وتكاملها الانساني في اختباراتها الصعبة فإنها تتنصع فإنذا كانت الراسمالية قد حررت «ماري» الى الأبد فإنها قدغزت بها الى ما يمكن أن يهدد انسانيتهما من «فراغ الروح» ذلك الفراغ الذي تملؤه «بريجيت» بخصص حبها الموهضة لكن المقتوحة على المستقبل الآخر للبشرية الذي تتحطم فيه السدود بين الشعوب

وتتجاوز الحضارات، حوارا نديا أساسه الحب والمساواة وتتحل ثنائية الشرق والغرب الروح الجسد المرأة الرجل ليرى الانسان غنيا ومتنوعا متضامنا ومعبا حين يكون تجاوز هيمنة رأس المال والعصرية والاستغلال امكنية ولو صغيرة لكنها مفتوحة للمستقبل، في قنديل أم هاشم لا نجد سوى مصر واحدة متجانسة جاءت من الأزل وسوف تبقى الى الأبد، ويبلغ هذا التجانس للمفهم بالحنان أن اسماعيل ينظر الى البشر في الميناء وهو عائد الى مصر بعد الغربة ليرى «أخوانا المحتلين».

كذلك فسان أوروبا هي واحدة متجانسة هي «ماري» وذلك على العكس من الحب في المنفى «حيث مصر هي اثنتان وكذلك أوروبا التي ينشأ فيها جنين الحب الجديد.

في العلاقة بين «اسماعيل» و «ماري» تلعب دور القائد للمدير الشجاع ولا يحدث العكس في علاقة راوي الحب في المنفى مع «بريجيت» بل إن في هذه العلاقة ندية وانسجاما بل وتجديدا لشباب ذلك العجوز الذي يعيش فتاة له ضعف عمرها، وتتل الحب في المنفى من النبع الثري للعلوم الحديثة من علم النفس للسياسة للاجتماع وتوظف هذه المعرفة توظيفًا جماليا وتعليميا بينما تنصب المعرفة في قنديل أم هاشم على خياليا الروح المطلقة انساقا مع رؤية كاتبتها وفلسفته المشائية الرومانسية التي تنقف على الطرف الآخر للرؤية الواقعية لـ«الحب في المنفى» وقد انعكست هذه المخططات على بنية اللغة واستراتيجية السرد والعلاقات الداخلية لكل من الروائيتين وهذا موضوع آخر.

ويقع يجبى حقي في أسر الصورة التقليدية التي راجت في ظل ثقافة مليئة بالتحيزات ومديد الذات «العفيفة» في الشرق فيطلق الحكم الماعم التالي على لسان الكاتب لا البطل ولا الراوي «نساء العصر الحديث» كم ذا يواجهن الاحتمالات بقلوب ثابتة شجرة الحياة أمامهن مثقلة بالثمر متنوعة لهن شهية مفتوحة فلم اليأس واليكاء على شرة والشجرة مفعمة» وهو يجرد هذا الحكم من واقعيته وعلموسيته حول تجربة إسماعيل مع ماري لتكون كل نساء العصر الحديث من وجهة نظره مقبلات ورغبات في اقامة علاقات جنسية متعددة في آن واحد بصرف النظر عن الحب ويصعب الجنس المجرى من المحتوى الانساني والعاطفي وكأنه هدف قائم بذاته.

بينما تملأنا التجربة الواقعية الملموسة لـ«بريجيت» و«البرت» في رواية بهاء طاهر على العكس تماما ومن بعدها علاقتها بالراوي أن للجنس محتوى انسانيا وليس مجرد علاقة ميكانيكية عابرة، هما روايتان علامتان بالثبات كل بطريقتهما تعالجان بتقنية عالية معضلة ما تزال قائمة وسوف تبقى ازمى قائم هي علاقة الشرق والغرب على مستويات متعددة.



وريادة الكتابة الأدبية العمانية الحديثة (قراءة تاريخية لفنونه الأدبية)

محسن الكندي *

ويمثل ذلك في الأدبية التي كان يتولى إدارتها الثقافية، والجلسات الثقافية والفكرية الخاصة التي كان يقيمها أصدقائه سواء في البحرين أو الكويت.

٤ - تجربته الحياتية الخاصة المنبثقة من ظروف بلاده، والتي حثمت عليه ضرورة توثيقها وتسجيلها، وتشجيعها أحيانا عبر مضامين شتى من الإبداع الأدبي، وينضج ذلك في بعض أعماله وبخاصة القصصية والروائية.

٥ - المهن والوظائف التي عمل فيها، أسهمت بشكل كبير في خلق ذلك النوع، فالإذاعة والصحافة أكدت حسه الإبداعي في مجال كتابة المقال بكافة أنواعه، كما أن اشتغاله بمهنة التدريس شجعه على محاولة تأليف كتاب في التاريخ أو بعض مقالات فيه^(٢)، وطرح بعض إرهابات المسرح المدرسي، ومحاولة إخراجها^(٣).

٦ - الظروف السياسية والثقافية للعصر الذي عاشه، فالأولى تمثلت في ذبوع وانتشار المد القومي، الذي أثر في اتجاهات الأدباء، وميولهم الفكرية الرامية إلى مضامين قومية عديدة كالنضال ضد المستعمر والوحدة وتسجيل الوقائع السياسية وغير ذلك، ويمكن أن تتمثل لذلك برواياته وقصصه القصيرة.

أما الثانية وهي (الظروف الثقافية) التي عاشتها البلاد العربية الأكثر تطورا كمصر والعراق والشام، فقد أتاحت

تتنوع تجربة عبده الطائي بين فنون أدبية مختلفة، إذ لم يتوقف قلمه عند لون واحد من ألوان الأدب. فكتب الشعر، والقصة، والرواية، والمسرحية، والمقالة، والدراسة البحثية^(١)، والرسالة الأدبية، والمذكرات الشخصية، ولعل قراءة هذه الأعمال مجتمعة تبيننا بحجمها الكمي والكيفي، ذلك أنه استطاع - عبر ثلاثين عاما^(٢) - أن يشكل لنفسه خارطة أدبية أهله بعض مكوناتها أن يتخذ مكان الريادة في الأدب العماني الحديث^(٣).

ويمكن إرجاع هذا التنوع الخصب في تجربته الأدبية إلى العوامل التالية:

١ - قدرته الفكرية ومواهبه الأدبية، وسعة ثقافته التي ساعدته على طرق فنون شتى.

٢ - تشجيع زملائه له إبان اغترابه وبخاصة عندما كان في البحرين والكويت: إذ توطدت علاقاته بشعراء وكتاب ومؤرخين كان لهم باع في تلك المجالات، ولعلنا نذكر صداقاته بأبراهيم العريض وأحمد الخليفة وعبد الرزاق البصير: إذ كان لكل هؤلاء وغيرهم دور في إنكاء ذلك النوع^(٤).

٣ - وجود مناخ ثقافي استوعب تطلعات الطائي الأدبية تلك،

* كاتب وأستاذ جامعي من سلطنة عمان.

وبكل تلك المقاييس يعد الطائي رائداً في مجال اتساع الأفاق أمام الشعر العُماني المعاصر، من حيث ارتباطه بالشعر الخليجي خاصة، والشعر العربي عامة، ومن حيث ارتياده مواطن جديدة، وتقاطعه مع الحركة العامة للشعر العربي الحديث.

ثانياً : الرواية

كتب الطائي روايتين هما : «ملائكة الجبل الأخضر» و«الشرع الكبير» والأولى تدور أحداثها الدرامية العامة متخذة من مبادئ القومية العربية الرامية إلى الوحدة ما يقدم توجهات المؤلف وأفكاره في ذلك الوقت.

وتتخصر أطر هذه الرواية الموضوعية بين اتجاهين وطني وقومي، لذلك يرسم الكاتب مجال الحركة لشخصيات الرواية وأبطالها عبر مساحة زمانية ومكانية كبيرة نوعاً ما ، فالأبطال الرئيسيون يتحركون من القاهرة إلى بغداد والكويت مروراً بالبحرين . وإشارات ساحل الخليج . وتهدر الإشارة إلى أن الطائي بدأ كتابة هذه الرواية في البحرين عام ١٩٥٨، وانتهى في الكويت عام ١٩٦٢، وطبعها في بيروت (مطابع الغمام) عام ١٩٦٢. وهذه الدائرة توافق مجال الحركة لشخصيات الرواية وأحداثها المرسمة في أبعاد مكانية كثيرة، وهو توافق يرجع في ذات الوقت إلى حياة الطائي المتنقلة.

أما الرواية الثانية «الشرع الكبير» ، فهي رواية تاريخية تتحدث عن كفاح الخليج العربي ضد المستعمر البرتغالي في القرن السادس عشر . مستلهمة أهداف الوحدة والتكاتف والثورة ضد الاستعمار . وقد كتب الطائي هذه الرواية ما بين عامي ٦٩ - ١٩٧١، وتولى أبناءه طباعتها من بعده.

ثالثاً : القصة القصيرة

تأتي القصة القصيرة لدى كاتبنا ثالثة في إنتشارها وتطور مراحلها، ونمو مذهبها الفني للرواية . ويعتمد الباحث في الرأي على دليل الانتاج الأدبي للطائي نفسه، إذ يجد أن شيوع الرواية

لأدباء الخليج أن يتأثروا بها، وبخاصة فيما يتعلق بتنوع الانتاج الأدبي، فقد أحس هؤلاء الأدباء أن بلدانهم تنقثر إلى هذا النمط الأدبي، الأمر الذي أدى إلى أسلوب المجازاة أحياناً، ومن ثم طرح تلك المستويات، دون النظر إلى مدى إمكانية الإبداع فيها.

وأمام التنوع في الانتاج الأدبي والفكري الطائي، يمكننا قراءة تلك المؤلفات إحصائياً على النحو الموجود بالجدول أسفل الصفحة

ويتضح من الجدول أن إنتاج الطائي كان متوزعاً بين مخطوط ومطبوع؛ إذ يبلغ عدد الانتاج المطبوع (١) ثمانية أعمال أدبية، بينما الانتاج الذي لا يزال مخطوطاً تسعة أعمال أدبية وتاريخية ويمكن تجلية هذا الانتاج في المجالات التالية :

أولاً : الشعر

يبلغ ما كتبه الطائي في هذا المجال ثمانى وسبعين قصيدة موزعة على ثلاثة نواوين هي «الفجر الزاحف» «وداعاً أيها الليل الطويل»، و«حادي القافلة».

ومن هذه الدواوين الثلاثة يمكن اكتشاف بداية كتابته للشعر، وهي مؤرخة بعام ١٩٤٧، عبر قصيدته المخطوطة. «قلب معطم» وكذلك آخر قصيدة كتبها وهي مؤرخة بتاريخ ١٩٧٣/٧/١٠، وعنوانها «قصيدة لم تتم»، وقد كتبها قبل وفاته بثمانية أيام، وفي ذلك دلالة واضحة على أن الشعر كان رفيقه خيلة حياته القصيرة، حتى اللحظات الأخيرة من حياته.

والطائي غزير الانتاج في مجال الشعر؛ إذ تضم تلك القصائد قرابة ٢٠٩٢ بيتاً، ولعل إلقاء نظرة شمولية على سياقها تاريخياً وفنياً، وموضوعياً، يحيط انطباعاً أولياً عن مجال الحركة والتفكير فيها؛ إذ أن تجربته تنطوي في داخلها على مجال واسع تدخل ضمنه معالم التجديد في نمطية القصيدة شكلاً ومضموناً ولعل ذلك مرده إلى الأفق الواسع الذي يتحرك فيه الطائي ويتحرك معه النتاج الأدبي في عُمان. هذا الأفق يتمثل في المجالات الثلاثة عُمانية فخطيباً فعمانياً عاماً.

الانتاج الأدبي	الشعر		القصة القصيرة	الرواية	المرسحة	المقالة	الدراسات البحثية	الرسائل الأدبية	المذكرات الشخصية
	قصيدة	ديوان							
إنتاج مطبوع في كتب أو دواوين		٢		٢			١		
إنتاج منشور في صحف ومجلات	١٣					١٥٤		٢	
إنتاج مقدم في إناعات						١١٩			
إنتاج مطبوع بالآلة الكاتبة	١		٣		١	-			
إنتاج مكتوب بخط يد المؤلف		١	٤	١	١	٨	١		١

- وبعض فنون الأدب الأخرى كالمقالة، والقصة - على قلة، أكثر من شيوع القصة كما وكيفا. وكما هو واضح فإن الطائي لم يكتب أكثر من سبع قصص إحداهما طويلة ^(٧) وهي «المفلح»، أما الست الأخريات فطابعها طابع القصة القصيرة، وهي «خيانات...» و«أسف» و«مختفاه امرأة» و«دوار جامع الصين»، و«مسألة صهيبة»، و«عبد البديع». وقد اختار الطائي بنفسه للقصص الأربع الأولى تلك العناوين. أما القصص الثلاث الأخرى فتركها بلا عنوان، وقد تولى أبناءه من بعده اختيار عناوين لها.

وتشير تواريخ القصص الأربع الأولى، إلى أن الطائي قام بكتابتها عام ١٩٤٢، أثناء تواجده في بغداد طالبا في مدارسها الابتدائية والإعدادية، وهو بذلك أول من طرق هذا الفن الأدبي على الصعيد العماني، مشكلا ريادته له تاريخيا. أما القصص الثلاث الأخرى فلم يورخ لتاريخ كتابتها، وتقوينا طبيعتها وأحداثها إلى أن الطائي كتبها في الفترة المتأخرة من الستينات في أثناء تواجده بدولة الكويت. ومن هذا المنطلق يمكن أن نجعل نظرتها إلى هذا الفن متأثرة - إلى حد كبير - بالنظرة إلى فن الرواية مما قد يشير في النهاية إلى أن الطائي كان روائيا أكثر منه كاتباً للقصة القصيرة.

رأبها : المسرحية

يعود للطائي فضل الريادة في كتابة المسرحية في الأدب العماني، إذ سجلت مسرحيته «جابر عثرات الكرام» و«بشرى لعبدالمطلب» أول نصوص يدخل بها الأدب الحديث في عمان مجالات جديدة تتلام مع مجال الأعمال الدرامية الأخرى التي عرف بها من خلال أدب الطائي كالقصة القصيرة والرواية.

والطائي بهذا العمل الأدبي المتميز «وقتها» في الأدب العماني، يبرز لنا حقيقتين واضحتين:

الأولى : أن الطائي حين كتب مسرحيته الأولى «جابر عثرات الكرام» قدمها في إطار مسرحي ينطوي على ملكة أدبية واضحة في التنظيم الشعري، الملائم لفن التجسيد المسرحي، إنه إطار إبداعي يهدف إلى تاصيل حقيقي لفن ليس من السهل ارتياده. ولا شك أن الموقع الشعري الذي كان الطائي يمثله في خارطة الأدب العماني يعد عاملا حاسما في خلق تلك الأطوار الشعري لمسرحيته هذه.

الثاني : إن الطائي لم يكن بمعزل عن التقليد. تقليد الكتاب المسرحيين البارزين في الخليج كإبراهيم العريض الذي كتب مسرحيته الشهيرة آنذاك «وامعتصماه»، وكذلك عبدالرحمن المعاودة وغيرهما من الأدباء الذين قدموا كثيرا من أعمالهم عبر المسرح المدرسي ومن هذا المنطلق جاءت مسرحيتا الطائي السابقتان في هذا الإطار، لا تختلفان عن تقليد المسرح المدرسي إذ

قدمها لهدف تعليمي يدخل فيه إذكاء النشاط المسرحي لدى طلابه، ولفت انتباههم لهذا الفن الأدبي الجديد، وقد قدم ذلك الغرض مسرحيته الأولى «جابر عثرات الكرام» عام ١٩٤٢، في مناسبة رسمية، هي زيارة السلطان سعيد بن تيمور للمدرسة السعيدية. وتلاها في العام نفسه بالمسرحية الأخرى «بشرى عبدالمطلب» التي قدمت على المسرح نفسه ^(٨) (أي مسرح المدرسة السعيدية بمسقط)، ويمكن قراءة وتطليل هذين العملين المخطوطين، في ضوء موقعهما التاريخي والفني الذي يكمن في كونهما بدايات غير مرتكزة على خصائص مسرحية خالصة، ومن ثم فإن مستواهما الفني العام لم يحقق قدرا كافيا لنواة أو حركة مسرحية أيا كان اتجاهها. شأنهما في ذلك شأن الارهاصات المسرحية التي قدمتها مدارس منطقة الخليج، «كالهداية» في البحرين و«المباركية» في الكويت وغيرهما آنذاك ويعود ذلك إلى كونهما جهدا بدائيا يحمل صياغات خطافية لموضوعات جاعزة من التاريخ لم يكن يعدها الطائي ككاتب يمارس الفن المسرحي، كما يمارس تجربته الإبداعية التي تعبر عن صميم شخصيته. بل كان هاجسه فيها تعليميا لا فنيا، ولذلك انصرف عن كتابة غيرها ^(٩).

وربما بسبب هذه القلة عديدا، وكيفيا أرجأ طابعتهما ونشرهما، بل حتى إعدادهما للنشر والطباعة، على غير عادته في نتاجه المخطوط الذي يشير إليه عادة في أغلفة كتبه المطبوعة، بل حتى في تاريخه لمحرك المسرح وبدائياته في الخليج، كما فعل في كتابه «الأدب المعاصر في الخليج العربي» ، فليس من اليسر أن يفصل هذا الإنتاج لو كان يحمل قيمة فنية كبيرة في نظره، لأن أحدا لا يستطيع أن يتفاسى عن أي عمل مسرحي - مهما كان شأنه - يقدم من تلك الفترة المبكرة من تاريخ المسرح ليس في منطقة الخليج فحسب بل في الوطن العربي أيضا.

من هذا كله - ويناء على تلك المعايير الفنية المتواضعة التي تبدو في خصائص هاتين المسرحيتين - يمكننا الاكتفاء بتقديم قراءة وصفية تعريفية لموضوعاتها بعيدا عن أطر النقد الفني الذي يستوجب شروطا معينة في النص، والعرضين للمسرحيين، وهذه الشروط ربما لا تتوافر في الكثير من الأعمال المسرحية التي قدمتها المدارس في الخليج في فترة كتابة الطائي لهاتين المسرحيتين أو ربما قبلها ^(١٠) باستثناء مسرحية الشاعر إبراهيم العريض «وامعتصماه» ^(١١) التي كتبها عام ١٩٣٢.

مسرحية «جابر عثرات الكرام»

هي مسرحية شعرية تتكون من ثلاثة فصول قصيرة نظمها الطائي على لسان ثلاث شخصيات رئيسية هي : شخصية خزيمة وعكرمة بن ربيعي الفياض، والخليفة سليمان بن عبدالمك، إضافة إلى بعض الشخصيات الثانوية أمثال الحاجب، وثلاث سائين، والسجان.

وتدور أحداثها حول القصة التراثية المعروفة «جابر عثرات الكرام»، التي يقوم فيها عكرمة الفياض بدور البطولة، وعكرمة هذا كما يقول صاحب كتاب «العقد الفريد» أحد أجود الكوفة وكراماتها المشهورين^(١٧). وقد وظفه الطائي هنا بدلالته التاريخية، وبقيصته المعروفة. حيث نراه في مشاهد المسرحية في موقف المحاور للخزيمة، وهو أحد الكرماء أيضاً، فهناك سائلان يرجوانه أن يوجد عليهما، لكن خزيمة لا يعلن ما يوجد به عليهما سوى ردائه، وفجأة يطل عكرمة متكلّما، ويسمع ما يدور بين خزيمة وسائليها، ويتدخل باعطاء خزيمة كيسا من المال ليجود به عليهم، ويرفض خزيمة في بادئ الأمر بحجة أن هذا المال من المال العام، ولا يجوز تبذيره إلا أن عكرمة يؤكد له عزيمته على إغاثته وأنه هو «جابر عثرات الكرام» إذا ما الت صروف الدهر.

كما أنه — من طرف آخر — يرفض إيداء هويته له حينما سألته عن اسمه وجود خزيمة بجزء من ذلك المال، ويحسن بالباقي حياته، لكن قصته هذه لم تبق في حين السيرة إذ سرعان ما انتقلت إلى مركز الخلافة بدمشق، فيعلم بها الخليفة الأموي سليمان بن عبد الملك، فيرسل وفداً إلى خزيمة الذي كان والياً عنده على هذه المنطقة. ويدور حوار بين خزيمة السوالي وبين رئيس وفد الخليفة. نستشف منه رضاه الخليفة عليه وتقديره له بتأكيد ولايته بصورة رسمية حيث ناوله رئيس الوفد خطاب الخليفة له بهذا الشأن. كما أن هذا الخطاب من طرف آخر يتضمن تنفيذاً للحكم بالسجن على عكرمة من جراء تهمة الصفقت به. ولم يستطع الدفاع عن نفسه فيها، وهي «اختلاس المال العام»... ولم يكن خزيمة يعلم بأن ذلك المال المختلس هو الكيس الذي أعانه به ذلك الرجل الذي جاءه على حين غفلة، ويسر له مطالب سائليها. كما لم يكن يعرف كلفة أن ذلك الشخص هو عكرمة بن ربيعي الفياض، لأنه أخفى اسمه وسرته وهنا أيضاً لم يعرف أن هذا الرجل المحكوم عليه، هو الذي أعانه، لهذا نفذ خزيمة أمر الخليفة بالسجن وطال السجن به، ويتعلل خزيمة لكل من جاء يشفع له بعظم ذنبه، حتى ينس الناس من إطلاق سراحه ونتيجة لذلك أرسلت امراته رسولاً إلى خزيمة. ويدور حوار طويل بينه وبين السوالي، يذكر فيه ذلك الرسول صفات (عكرمة) ومناقبة في الكرم والجد، والمروءة وإعانة المحتاج، وجبر عثرات الكرام، كما يذكر الوالي بأن (عكرمة) قد جاد عليه ذات يوم في أثناء محنته. إذ يقول له

كيف تهين جابر الرزية ● ليلة كنت ظاهر البلية
ويكتشف خزيمة بشاعة فعلته، بعد أن عرف أن ذلك الرجل الذي أطل عليه ليلة عسره هو عكرمة الفياض. وهنا يخالجه الندم، فيذهب فوراً إلى عكرمة وهو في السجن. ويقدم له اعتذاره عن عدم معرفته له وعلى خطئه في حقه، وما لحقه من

عذاب السجن بسبب ذلك ويمرر خزيمة قيود عكرمة، ويأخذ بيده ويعتذر له اعتذاراً متكرراً، ثم يذهب به إلى الخليفة سليمان بن عبد الملك. وهناك يشرح خزيمة الخليفة خطأه في سجن عكرمة، وأنه ليس بسارق خزانة دولته، بل هو رجل نبيل شجاع ذو مروءة أغاثه وقت محنته، وجاء عليه في عسره وهنا يعجب الخليفة بموقف عكرمة ذلك، ويأمر له بالولاية على (أنديجان وأرمينيا).

وتصفو علاقة عكرمة بخزيمة، ويسمى موقف عكرمة، وصبره وقدرته على تحمل أعباء السجن بغية الحصول على المجد الخلفي الذي لا يضاها.

هذه هي أحداث المسرحية، التي نستشف من مشاهدتها السرعة الخاطفة ما يجعلنا نعتبرها أقرب إلى أن تكون «استكشافاً مسرحياً يشمل بعض مقومات الأداء المسرحية الأولى» حيث نمو الحدث الدرامي، وتطوره تبعاً لتطور القصة التاريخية المستوحاة بواقعيتهما وحقيقتها دون تدخل المؤلف في خلق أية صياغة درامية تظهر موقفه الإبداعي المتميز، كما أن قصرها، واختزالها للأحداث إضافة لقلّة أدوار شخصياتها تؤكد لنا مصداقية ذلك الاعتبار

وأكثر ما يشدنا في هذه المسرحية هو سبقها الزمني لمستويات عسرها وربادتها للأدب المسرحي في التجربة البعثانية فهي تقني كل الفنون التي تعتبر بدايات المسرح في عمان في بداية السبعينات، إضافة إلى طابعها الشعري، الذي حاول به الطائي مجازة رواد المسرح الشعري في عصره، سواء في الوطن العربي ممثلاً في شوقي، أو في الخليج ممثلاً في إبراهيم العريض، وعبد الرحمن المعلاوة، الذين نغزو إليهم تأثر أدبينا بهم في هذه المحاولة المسرحية (أو في هذا النمط الأدبي الجديد عنده).

وحيث نتأمل بعض الملامح الفنية لهذه المسرحية نجد أنها — تسير على نهج حواري، لا يعتبره أي تدخل وصفي آخر من قبل المؤلف. اللهم إلا فيما يتصل بتقديمه الأولي لبداية فصوله، والذي ظهر بشكل موجز على نحو ما نلمسه في عباراته التالية «خزيمة في بيته» بالنسبة للفصل الأول، ويكتشف المسرح عن أمير المؤمنين سليمان. وحوله رجال دولته ويدخل الحاجب أولاً بالنسبة للفصل الثاني.

أما البقية الباقية من الأحداث فيظهرها الحوار بلغة شعرية تستحوذ فيها الشخصيات الواحدة في الحوار مع مثيلتها، على أكثر من خمسة أبيات أحياناً. ومن أن يقدم المؤلف أية دلالة إيجابية تظهر معالم الشخصيات الداخلية (أي النفسية)، حتى ولو كانت تتألم، أو تتوجع من جراء السجن، كما هو الحال مع عكرمة، فلا يبدو عليه ألم الوحدة أو التوجع. أو الانفعال من

جاء سجنه بلا ذنب، فكل شخصيات المسرحية شخصيات ذات مظهر خارجي، وتلك واحدة من هئات هذا العمل المسرحي .

أما اللغة الشعرية نفسها ، فتعثيرها بعض الهئات في الوزن، رغم صفاتها، وسلاستها وبغائتها وسهولتها ووضوحها، ومن ذلك قوله على لسان كبير وفد الخليفة (سليمان بن عبدالمالك) لخزيمة

(فأذهب إلى عكرمة فخر الكرام * وقل له ذي سنة بين الأنعام)

وأيضا قوله على لسان الأمير «ذاك مر في زمان خالي تسوء ذكره وتؤذي بالي» حيث نجد أن مراعاة الشاعر للوزن، جعلته يثبت (بإم) الاسم المنقوص (خالي) وأن كانت القاعدة النحوية تجوب حذفها في الاسم المنقوص المجزور أو المرفوع الذي لم يقترن «بإل».

كذلك نراه يحول بعض همزات الوصل إلى همزة قطع مراعاة للوزن، كما في كلمة «أسمية» في قوله على لسان خزيمة رياه عونا ارتجيه * كي أصون (إسمية).

وعلى كل حال فهذه الهئات تقتصر في سبيل تلك الريادة التي فتح بها الطائي فنا أدبيا جديدا في الأدب اللغوي الحديث، تطور بعده إلى أفاق جديدة تلمعها في التفتتات الجديدة في المسرح المعاصر.

ب : مسرحية «بشرى لعبد المطلب» :

هي مسرحية نثرية ، تقع في فصلين ، وتستوحى القصة التراثية القديمة التي تدور أحداثها في اليمن قبيل ولادة الرسول ﷺ - بين الملك . سيف بن ذي يزن ملك اليمن . ووفد قریش المكون من عبدالمطلب وعبدالله بن جدعان، وبعض الرجال . وجاء هذا الوفد لتهنئة الملك بانتصاره على الأحباش في حربه لهم . حيث تدل الروايات التاريخية على أن البطل اليمني (سيف بن ذي يزن) كان سليل بيت من ملوك حمير . وقد احتفظت الذاكرة الشعبية باسمه . لما له من شأن عظيم في التاريخ القومي العربي : إذ يعود إليه الفضل في طرد الأحباش من جنوب الجزيرة العربية بعد أن ظلوا غاليين عليه منذ عهد (ذي نواس) .

وتذهب بعض الروايات إلى أن سيف بن ذي يزن تقلب على الأحباش بمساعدة الملك الفارسي (كسرى انوشروان) وأطاح بحكمهم على اليمن . ويوسط سلطانه على أرض أجداده في ظل الحماية الفارسية . ويرجح الباحثون أن انتصاره هذا يمكن أن يرجع إلى عام ٥٧٠ م أو نحوها (...). وهو تاريخ قريب من تاريخ ولادة الرسول الأعظم «محمد ﷺ» . كما كان الملك يرهبه بالسلام . ويؤمن بالتوحيد : لذا كان اختيار الطائي له موضوعا لمسرحيته هذه قائما على استيعابه هذه الدلالات العقائدية التاريخية . فهذه السيرة في - حد ذاتها - ذات مكانة بارزة بين السير الشعبية في الذاكرة العربية، بسبب روعة

النضال القومي لصالحها الملك سيف بن ذي يزن ضد الأحباش وهي دلالة صريحة للطائي بأهمية النضال القومي وطرد المستعمرين في تلك الفترة .

المسرحية لا تخرج في أحداثها الدرامية - عن واقعيتهما المعهودة وحداثتها التاريخية المنصوص عليه في كتب التراث، فهي تصور زيارة وفد قریش لهذا الملك، فبعد ضيافة دامت شهرا من الزمان أكرم فيها الملك ضيوفه، وأعز شأنهم، لما بين أولئك الضيوف (بني هاشم) وبين الملك سيف من قرابة أميرية يكشفها الوفد عن طريق عبدالمطلب في الحوار الذي دار بينهما في بادئ الأمر على النحو التالي:

الملك : مرحبا بوفد قریش.. مرحبا بأهل بيت الله، وأيهم أنت أيها المتكلم.

عبدالمطلب عبدالمطلب بن هاشم.

الملك (مقاطعا) ابن أختنا؟

عبدالمطلب : نعم ابن أختكم.

الملك (يخطو ويشير إلى عبدالمطلب بمكان قريب منه) يواصل قائلا له : مرحبا وأهلا وناقة ورحلا سهلا وملكا يعطى عطاء جزلا . وقد سمع الملك مقالكم، وعرف قرابتكم، وقبل وسيلتكم، فانتتم أهل الليل والنهار لكم الكرامة ما أقمت، والصباح إذا ظننتم^(١٣).

وبعد جلسات متعددة، يكشف الملك سيف بن ذي يزن لعبدالمطلب في نهاية أيام ضيافته له بأن لديه خيرا يخصه، وهو يتعلق بنبوة الرسول الأعظم (محمد ﷺ)، فيقدم له صفاته وهو لا يزال طفلا.

الملك : إذا ولد تهامة غلام بين كتفيه شامة، كانت له الإمامة ولكم به الزعامة إلى يوم القيامة.

عبدالمطلب : أبيت للجنة، لقد أتيت بخير ما أتى بمثله أحد، فلو لا هبة الملك وإجلاله وإعظامه، لساكته كشف بشارته إياي ما أزداد به سرورا.

الملك : نبي هذا حينه الذي يولد فيه، أو قد ولد، اسمه أحمد، يموت أبوه وأمه، ويكفله جده وعمه وإله باعته جهارا وجاهل له انصارا يعز به أوليائه ويذل به أعداءه، يكسر الأوتان، ويهدم النيران، ويعبد الرحمن، ويهجر الشيطان، قوله فصل، وحكمه عدل، يأمر بالمعروف ويفعله وينهي عن المنكر ويبيطه^(١٤).

ويستطرد الملك في وصف صفات الرسول ﷺ، وإمارات نبوته، وما سيلاقيه من عنف، وما سيقوم من جهاد في سبيل نشر دعوته، ويحذر عبدالمطلب من تأمر اليهود عليه، ففسى

خامسا : المقال

نال المقال من أدبيتنا رعاية كبرى ؛ إذ يبلغ مجمل ما كتبه في هذا المجال (٢٨١) مقالا تتنوع بين أنماط عدة أهمها المقال الأدبي والمقال التاريخي ، والمقال الاجتماعي ، والمقال الإسلامي.

وترجع بداية كتابة الطائي لفن المقال إلى مرحلة التكوين ؛ إذ يجد الباحث مجموعة من المقالات المخطوطة كتبها حينما كان طالبا في بغداد. وأول مقال من هذه المقالات عنوانه « في العيد » ، وقد كتبه في ١٨ / ١٠ / ١٩٤٠ ، وهناك مقالات أخرى وخواطر ، كتبها الطائي في هذه الفترة المبكرة من حياته ، مثل « وقفة على البحر » وقد كتبها في ٢ / ٥ / ١٩٤٢ ، وبعض الرسائل الأدبية التي تتخذ بعض ملامح المقال الأدبي ، وقد كتبها إلى زكي مبارك في ١٩٤٤ .

والطائي غزير الانتاج في هذا المجال ، ويعود ذلك إلى مهنته الصحفية والأدبية التي ساعدت في إنكسار روح الكتابة المقالية فلا غرو أن نجد انتاجه موزعا بين صحف وإذاعات الخليج والوطن العربي ، ولقد تم تتبع الانتاج على نحو يشير إلى أن الطائي كتب فيما يقارب من أربع عشرة صحيفة ، وتحدث عبر أربع إذاعات ، وذلك على امتداد حياته القصيرة .

ولقد تم جمع بعض ذلك الانتاج في كتب عديدة قام بإنائها بطابعها من بعده ، وما زال الأكثر منه مخطوطا ، أو منشورا في الصحف . وأهم هذه الكتب « الأدب المعاصر في الخليج العربي » ، وقد طبعه معهد البحوث والدراسات التابع للجامعة العربية عام ١٩٧٤ وكذا « دراسات عن الخليج العربي » وقد طبع في مسقط في مطبعة الألوان الحديثة عام ١٩٨٣ ، وكذلك « شعراء معاصرون » عام ١٩٨٧ ، و« مواقف » عام ١٩٩٠ .

ساسا : السيرة الذاتية

تعتبر سيرة الطائي الذاتية من طلائع السير الذاتية التي كتبها كتاب الخليج العربي وشخصياته الأدبية والثقافية ؛ فقد شرع في كتابتها بتاريخ ٢٣ / ٥ / ١٩٤٩ ، وسجل أحداثا كثيرة في الشخصيات والسنوات والسبعينيات ، ونحن نجد آخر يومية كتبها ترجع إلى ٩ / ٦ / ١٩٧١ ، وبين هذين التاريخين (البداية والنهاية) يمكن تناول هذه السيرة حسب المراحل التالية

١ - مرحلة مسقط - باكستان

وجدت مخطوطة - كص ادبي - تتكون من ٥٤ صفحة من الحجم المتوسط وتتناول حياته الاجتماعية داخل أسرته ، ووظيفته كمدرس في المدرسة السعودية ، وما لاقاه فيها من صعوبات إدارية وتعليمية ، أدت به في نهاية المطاف إلى الهجرة إلى باكستان ليعمل مدرسا ، في كلية اللغة العربية ، ومن ثم

وبعد أن يستمع عبدالمطلب لوصايا الملك المتعلقة بالحفيد القادم ، يهتف فرحا ، مجاهرا بقوله « بشارك عبدالمطلب .. بارك الله فيك يا محمد.. أي عوض عوضني الله عن أبيك عياد.. »

والمرحلة كما تتبين لنا من طابعها... لا تحظى إلا بقليل من الخصائص الدرامية ، اللهم إلا فيما يتصل بتقديم موضوعها التاريخي التقليدي الذي لا يوجي بأية دلالات رمزية ، يسمي الكاتب أن يبيها من خلاله ، ولعل غرضه التعليمي كان المسيطر على حسها العام ، وقد تمثل ذلك في طابع المسرحية القصيرة واختزالها لقصة التاريخية ، وبعدها عن الرؤية الدرامية وعناصرها ، ولولا ريادتها التاريخية وسبقها الزمني لما سواها من مسرحيات جاءت على نفس النمط في الفترة المتأخرة - لجازفنا باستبعادها عن النمط المسرحي ، واعتبرناها (استكشا مسرحيا أوليا) . وأظنها بكل مواصفاتها تلك قريبة منه ، حيث الشخصيات المحدودة وذات الوجه الواحد ، وذات الصفة الحوارية وغرضها تقديم الحادثة التاريخية بعينها .

وفي المقابل لذلك أشد ما يجذبنا إليها لغتها القوية السلسة ، التي تنسم عن ثقافة لغوية عالية ، وقراءة في مصادر التاريخ العربي بشكل جيد ، ولعلنا نلمح ذلك كله في حسن اقتباس (الطائي) للمقطع التالي من خطبة معروفة لعبدالمطلب وفي هذا القلح يخاطب الملك سيف بن ذي يزن ، قائلا

«إن الله أحلك - أيها الملك - محلا رفيعا ، صعبا ، منيعا شامخا ، بأنفسا ، وإنئك منبتا طابت أرومته ، وعزت جرشومته وثبت أصله ويسق قرعه في أكرم موطن وأطيب معدن ، وأنت أبيت للجنة ملك العرب وربيعها الذي به تخضب أنت (أيها الملك) رأس العرب الذي إليه تتقاد ، وعمودها الذي فيه العماد ومقلها الذي تلجأ إليه العباد..» (١٥)

وهكذا نجد في هذا الاقتباس ما يدل على ذوق أدبي متقف يختار نصا يمثل هذه اللغة السلسة ، القوية الجزلة التي تثير مشاعر الفخر والاعتزاز في قلب الملك الذي تختزن ذاته عمصرة تاريخ حافل بالأمجاد والقوة ، وهذه اللغة تناسب مقامه الرفيع ، وقد خاطبه بها وقد قادم لتنهتته ، مما يوجي بتفاعل المؤلف مع أحداث قصته ، تفاعلا يبدل - من طرف آخر - على إعجابها بها إعجابا شديدا . وكما أشرنا سابقا فلن منبع هذا الإعجاب هو دلالة الرمزية على النضال القومي العربي القديم ، فما أحرى الطائي أن يقدمها لقراءه وهو يرى وطنه العربي الكبير في تلك الفترة (أواخر الأربعينات) يبرز تحت وطأة الاستعمار . وفي القصة أيضا جانب تعليمي ينبع من هذا الحس الوطني ، ويريد توصيله إلى تلاميذه في المدرسة التي كان يدرس فيها (السعيدية) والتي قدمت هذه المسرحية على مسرحها .

بعض أهله (عمه - خاله - والديه) وأيضاً حالات الزواج التي تتم في نطاق أسرته.

ويعني يتتبع نشاطه الثقافي والأدبي، من خلال كتابته في الصحف وإذاعته للبرامج الثقافية في الأذاعة سواء في الكويت أو البحرين. حيث نجد رسداً لكل ما نشره أو أذاعه في هذه الفترة، إضافة إلى ما قام به من أنشطة في النوادي والجمعيات الثقافية فهو يسجل دوره في أنشطة (اتحاد الأدبية الوطنية) في البحرين بصفته سكرتيراً لها حيث محاضراته في المناسبات الدينية والوطنية، وحيث استضافته للشخصيات الفنية والثقافية فهو يقول في إحدى يومياته: «بدأنا الموسم الثقافي لاتحاد الأدبية بمحاضرة القاهما الأستاذ رسول الجشي، ونستعد الآن للمحاضرة الثانية عن التعليم العام والفني، ونتنظر وصول الأستاذ محمد فؤاد جلال للاشتراك في هذا الموسم»^(١٤)

٣ - مرحلة الإمارات - عُمان

وهي مرحلة أقل وطأة على كاتبها من سابقتها، ونلاحظ قلة تسجيل الطائفي ليوميته فيها، ويكتفي بالإشارة المختصرة إليها ناهيك عن بروز عنصر الحذر من الاستطرداد في شرح بعض مجرباتها.

أما حياته الأدبية والثقافية في هذه الفترة سواء في الإمارات أو في عُمان، وهي تقتصر بتواضع مناصب استوجبت منه عنصر الكتمان، حتى في سيرته الذاتية التي أعلن في البداية أنه سيتوخى عنصر الصدق في تسجيلها.

ويكتفي في هذه المرحلة بتسجيل وقائع من خلال مهامه الوظيفية الرسمية التي قام بها حين كان وزيراً ممثلة في اشتراكه في «دعوة الصداقة» وزيارته للأقطار العربية والأجنبية مصرفاً بنهضة عُمان الحديثة. ويذكر زيارته لسويسرا في ١٩٧١/٥/٢، والعراق في ١٩٧١/٦/٥، ولبنيان ١٩٧١/٦/٧، والأردن في ١٩٧١/٦/٩. ويسجل في هذه الزيارات المواقف التي حدثت له على صعيد الشخصي، دون أن يشرح مظاهر تلك الزيارات على صعيد المهمة الرسمية التي أوكلت إليه في تلك الزيارات، وهي مهمة تتدرج في اعتقادنا في إطار منصبه الوزاري الذي يحمل أسراره، ويتوخى كتمانها وحتى في هذه المذكرات الخاصة.

وفي هذه المرحلة نلاحظ إشارات طفيفة إلى رحلاته وتنقلاته وزياراته لمناطق عُمان، وذلك لأداء مهام وظيفية فرضتها عليه مهنته كوزير للإعلام والشؤون الاجتماعية من أجل النهوض قديماً بوسائل التنمية في الوطن المنقح على عهد جديد يحمل أبعاد التخصر والرقى والازدهار.

خواص سيرة الطائفي الذاتية

في هذه المراحل الثلاث من مذكرات الطائفي تتحقق خواص

رجوعه إلى مسقط مرة أخرى لما لاقاه من ظروف اقتصادية حتمت عودته، وفي مسقط وباكستان يسجل أحداثاً، ومواقف طريفة، حدثت له سواء في عمله الوظيفي أو نشاطه الثقافي أو على صعيد علاقاته بأصدقائه^(١٥). ويشير ضمن كشف ذلك إلى معالم جريئة تصور رؤاه الفكرية والثقافية، في تلك الفترة المتقدمة من حياته

كما أنه عني بتسجيل نشاطه الأدبي في هذه المرحلة، فهو يظهر لنا قراءاته وكتابات ومقابلاته الثقافية كما يعرض لنا مناسبات بعض قصائده وأيضاً مسرحيته اللتين يذكر عنهما أنهما مثلتا في المسرح المدرسي في المدرسة السعيدية بمسقط في تلك الفترة.

ويبدو في سيرته - في هذه المرحلة - روحاً قصصية غنية، واهتماماً خالصاً بشتى النواحي، أو ما يمكن أن نسميه طبيعة الحياة اليومية للعصر الذي عاش فيه ففي سيرته يقطعة الفنان ودقة المؤرخ وتحريه، وقد ساعده أسلوبه الأدبي، على تقديم كل ذلك بلغة سلسلة غنية. صافية يمكن ملاحظتها من خلال هذا المقطع الذي صور فيه أسباب هجرته إلى باكستان.

«خرجت من مسقط ساخطاً بالحياة يرما بحاضري، كارها لمحيطي، كم دعوت الله أن يكتب لي الخروج؛ دعوتني حين ينهر الغيث، ويهدر الرعد... دعوتني حين ينهم على أن أتوجه إليه. دعوتني حين أرى الهلال، أو تطول بي الطريق، وحسبك ذلك شاهداً على الحال التي تعوزني إذ كنت بالوطن وعلى النفسية التي دفعتني إلى هجرته»^(١٦)

ويستمر الطائفي في تقديم أحداث حياته في هذه المرحلة بنفس هذا التوجه العاطفي، هذه الحرارة المتوقدة التي تجذب القارئ، ولا تدعه بفراقها، فهو مشدود نحوها شداً كبيراً، وتلك واحدة من أنماط التأثير الذي يخلقه النص الأدبي في قارئه.

٢ - مرحلة البحرين - الكويت

لم يكمل الطائفي كتابة سيرته في هذه المرحلة كنص أدبي متكامل، وإنما تركها على هيئة يوميات سجل فيها باقتضاب، ما حدث في أيامه من أحداث مهمة كان أغلبها ذا طابع حياتي واجتماعي وثقافي عام.

وتقع مذكراته اليومية لهذه المرحلة فيما يقارب ٦٨ صفحة مخطوطة بخط يد^(١٧) عني فيها بقضايا الأسرة أولاً فهو يصف علاقاته الاجتماعية، ومصلاته بأصدقائه وأهله، كما يصف أولاده من حيث تواريخ ميلادهم وميولهم وطيبتهم. وصفاتهم وسير دراساتهم وأحلامهم وما يستجد في تصوهم عقلاً وجسماً ويسجل رحلات أسرته، وزياراتها، وما حدث فيها من مواقف مهمة ذات تأثير في مجرى حياته كحالات وفاة

وشروط السيرة الذاتية - إلى حد ما - فهو يعتمد فيها على وثائق ورسائل وشواهد تثبت بها حقائق حياته، وكثيراً ما نلتمح تأكيداته عليها وقد وجدنا بالفعل تلك الرسائل «مؤرشفة» في مكتبته الخاصة، وملفات عمله في حقل التعليم والإعلام إضافة لرسائله الخاصة التي احتفظ بها لهذه الغاية.

كما أن سيرته جاءت متنامية متتمة لمراسل حياته ففي المرحلة الأولى يصور طفولته وشبابه، وما اكتنفهما من ظروف وما أحاط بهما من مصاعب، في المرحلة الثانية يتتبع مراحل شبابه وعطاءاته المتوהجة، في كافة الأصعدة، وفي المرحلة الثالثة يظهر قناعاته بالعمل الثقافي، ورفضه لكل ما كان ينادي به، خاصة أنه وجهه متحقفاً في إطار النهضة الحديثة التي أراد أن يستكمل به دوره الريادي في قضايا التنمية والتحضّر لكن العمر لم يمهله كثيراً.

ونلمح في هذه المرحلة الأخيرة استنقاره الذهني، وخضوعه لمستويات شتى من القناعات خاصة الفكرية، لذا لم يكن إنتاجه الأدبي فيها مشتملاً كما كان في المراحل السابقة.

لذلك لا يلجأ الطائي في سيرته إلى الخيال كثيراً في تصويره للمواقف: فأغلب ما جاء في سيرته عبارة عن حقائق واقعية مدعومة بالأدلة والبراهين؛ ولعله كان على وعي بأن فن السيرة الذاتية يعتبر فناً لا بمقدار صلته بالخيال، وإنما لأنه يقوم على خطة أو رسم أو بناء للحقائق فهو أدب تفسيري للظواهر المحيطة به^(٢٠) وهذا النوع من الأدب يخلق خلقاً من حيث صلة صاحبه بغاية معددة تهديه إلى اختياراته للحقائق؛ وهو كالراوي، والقاص يحاول أن يكشف عن الصراع، سواء مع نفسه أو مع الناس من حوله، ولكنه لا يستطيع أن يهكم خياله في أجزاء ذلك الصراع فبدلاً من أن يقف موقف الخلاق تراه يقف موقف المستكشف المنصر لأشياء وأشخاص وجدوا في الحقيقة ولعل أبسط الأدلة على ذلك ما ذكره عن تقييم بعض الأشخاص أثناء تعامله معهم في البحرين والكويت^(٢١) فهو يذكر موقف أصدقائه الذين ساعدوه وقت محنة، مفسراً مواقفهم رابطاً إياها بمواقف أخرى في حياته

والملاحظ أن سيرة الطائي الذاتية وبخاصة في المرحلتين الأولى كانت استجابة للهموم الثقالي التي كان يحس بها في حياته نتيجة لصعوبها، على أن هذه الاستجابة لم تكن مظهراً من مظاهر النكوص أو إظهاراً لعلاله الخارجي، وإشراكاً للآخرين في تجاربه ومحاولة منه لتجنب أبناء مجتمعه، وإنما كانت نتاج قناعات داخلية أفرزتها معالم التجربة بصدق وقد تبين ذلك من خلال دوافع كتابته لهذه السيرة، فهو يقول في المرحلة الأولى من تلك السيرة.

«هي وسيلة مناسبة للسوي ومغالية الأشجان» إذن

فلأكتب مذكراتي . أجل فلقد حاولت أن أخفف من سمران النار في قلبي ومن هواجس الكمد في نفسي . وسعيت إلى أن أطلق جبهتي من القعد، وأجمع بصري بعد أن تمزق . نظرت إلى هنا وهناك أستمع بالشاي والشعر، والنظر إلى الحسن والزهري . ولكن وأسفاه فسلحت " فما العمل إذن؟ وأين الطريق إلى السلوان؟ إنها المذكرات " (٢٢)

أما في المرحلة الثانية، فيبرر دوافعه لكتابة مذكراته بقوله «لتبقى تذكاراً لي في هذه الحياة ولأولادي من بعدي، ولأن يستجولون بها حقائق حياتي»^(٢٣).

ولعل تلك الدوافع من الأهمية بمكان، إذا سلمنا أن مذكراته تلك كانت مثلاً للصدق وتجسيدا للمعاناة بكافة صورها . إلا أننا نلمح أن ذلك الصدق كان نسبياً، وبخاصة في المرحلة الأخيرة التي تختلف تماماً عن توجهات الكاتب وتطلعاته السابقة. فهو وإن قصد في المرحلتين الأولى تجلية أمر الصدق والحقيقة، فإنه في الثالثة فسل: «لأن روح المعاناة خفت وتطلعت الموقف الفكري تلاشت، فما بقيت له إلا الأحلام التي طالما سعى إليها خاصة أنه وجد في المرحلة الأخيرة توافقاً مع مساعي وأمله؛ فهو يقول «هل يدور في حسان أمري، وأجابه، الظلمات، وكابد المصاعب وعانى المشاكل، أنه سيسمع بالفرج فجأة . هل يدور في حسان هذا الإنسان أن سنوات البعد عن الوطن والغربة عن الأهل يمكن أن يبرز أمام عينيه فيريد ظمأها ويرفع أقالها؟ لا أعتقد أن الإنسان يتوقع الفرج صدفة دون أن تكون له مقدمات مشهودة أو مسموعة يدفعه إلى هذا التوقع كثرة ما عانى من مصائب. ذلك ما حدث صباح يوم السبت ١٩٧٠/٧/٢٥»^(٢٤).

وإذا كان عنصر الصدق قد تجسد بوضوح في سيرة الطائي فإنا نلاحظ أنه كان سبب «الآلم» الذي كان يعاني منه على صعيد حياته المعنوية لا المادية، إذ إن الآلم هو الذي يضطر الذات إلى أن تلجأ على حياتها معنى، وما كتابة سيرة من السير الذاتية إلا بهدف أن يخلع الكاتب على حياته معنى. فإنا نلمح كدافع لكتابة السير، أداة فعالة تزيد من خصب الحياة الروحية وتعمل على فصل الشخصية ولكن بشرط أن تجعل منه أداة عمق للحياة الباطنية^(٢٥) كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم.

وإذا كان الصدق والآلم والمعاناة دعائم رئيسية للسيرة الذاتية فإن سيرة الطائي كانت مغلفة ببعض الشذرات السلبية التي فرضتها عليه عواطفه الدينية والخلقية والاجتماعية والتي تحتم عليه عدم الإفصاح إلا عن بعض أشياء ومن ثم فقد صور لنا الجانب الإيجابي من حياته والجانب الذي لا يمس سمعته الطيبة بشيء . وترك الجانب الآخر منسياً. ولعل عاطفته الذاتية التي بدت واضحة في سيرته حولت بعض ملامحها إلى عذبة وتذكير بقدره الله على رعاية البشر وحفظهم وإن أرقاهم

مكفولة لديه وخاصة في المرحلة الأولى حينما غادر وطنه مهاجراً إلى باكستان . ليطالب العمل وهو لا يدرى هل يتحقق طلبة أم لا كذلك في بعض المواقف الحزينة التي يبرز فيها يفقد عزيز لديه كحالات الوفاة التي طرأت على أمه وهو بعيد عنها. حيث ألم به الحزن، واشتد عليه الوجد المعنوي فكانت المذكرات الوسيلة التي تخفف من وقع تلك الحالة الحزينة

ومن جانب آخر كانت المشاعر الدينية والمبادئ الأخلاقية ظاهرتين في سيرة الطائي وهي بذلك لونت العمل الأدبي وأثرت في خلقه ذلك أن أساس السيرة الذاتية هو الانتماء فإذا وقع الكاتب تحت تأثير تلك العواطف قلّت رغبته في التجارب الإنسانية وتخرج من أن يذكر منها بعض الأنام والنقائص لئلا يرسم للناس القدوة السيئة والمثال المضلل^(٣٦).

ولذلك كان الصدق في سيرة الطائي معاولاً، لا أمر متحققاً، ويكفيه أنه حاول تسجيل مواقف، وتوثيق أحداث لم تكن في الحسبان خاصة تلك التي شملت الأحداث الثقافية في منطقة الخليج بأسرها ولم يكن تسجيله ذلك في إطار تاريخي، بحث، بل كان متمزجاً بالطابع الأدبي: وهو بذلك يحتل مكان الريادة في هذا المجال وهي ريادة تضاف إلى ريادته في كتابة فن النوصة والمسرح والرواية في سلطنة عمان وأوطانه الخليجية التي عاش فيها فترات من عمره



هذا هو مجمل إنتاج الطائي الأدبي مخطوطاً ومنشوراً غير أن إنتاجاً آخر في مجال التاريخ يمكن الإشارة إليه ويتمثل في كتابه الذي جمعه ووسمه بـ «تاريخ عُمان السياسي» وقدم فيه قراءة أولية للتاريخ المعاصر على امتداده الطويل، مستجلباً فيه رؤى وطنية وأخرى قومية.

وامام هذا الانتاج المتنوع كما وكيفاً، يمكن استخلاص معالم الريادة التي سجلها التاريخ الأدبي العُماني لعبدالله الطائي.. هذا الكاتب الأديب الشاعر، الذي جاء نتاجه عصارة حياة مثيرة، خصبة متنوعة المصادر والاستيعادات ومن هنا كانت دلالة اتساع الحركة التي تميز بها دون غيره من أدباء عُمان وشعرائها - وذلك على نحو ما سيتضح في الدراسة التفصيلية التحليلية التالية لفنون أدبه.

الهوامش والمراجع التوثيقية:

- ١ - نقصد بها تلك التي قدمها في التاريخ العُماني الحديث، وعنوانها بـ «تاريخ عُمان السياسي».
- ٢ - اعتقاداً على أول نص شعري كتبه عام ١٩٤٢، وآخر نص كتبه عام ١٩٧٣
- ٣ - ونعني بها المكونات الأخرى غير الشعرية. باعتباره أول من كتبها في عُمان أما الشعر فترجع أهمية إنتاجه بالنسبة للأدب العُماني إلى كونه

جده قوالبه الموضوعية والفنية متأثراً بمدرسة الإحياء والبعث والأدب العربي.

- ٤ - كما يشير في مذكراته الشخصية ليوم ١٤/٦/١٩٥٧، فهو يذكر عر وجه الخصوص دور الشاعر إبراهيم العريض في تشجيعه
- ٥ - يجد الباحث مظاهر ذلك متجلية في كتابه «تاريخ عُمان السياسي» وبعض المقالات التاريخية- إذ أن إرهاباتها الأولى «فكرتها» كانت مدرسية أو أكاديمية ناتجة من مبروه التي كان يلقيها على طلابه في المدرسة السعودية بمسقط أو مدرسة الهداية الخليفية بالبحرين أو في معهد البحوث والدراسات بالقاهرة
- ٦ - كما فعل في السيرة السعودية عندما دفعت به ظروف ريادة السطر سعيد بن ثيمور للمدرسة إلى كتابة ذلك النص المسرحي «جاسر عترات الكرام» وتمثيلاً مع الطلاب وإخراجاً أيضاً كما تشير مذكراته ليوم ١٤/٥/١٩٤٨
- ٧ - يلقب بـ «شكها» وجهها من الرواية، إلا أن إيهاده الموضوعية الأخرى والفنية أيضاً لا تسمح بإدراجها ضمن سياق الرواية، وإنما يمكن اعتبارها قصة طويلة، تهدف إلى تسجيل الواقع ورصدها أكثر من غلبتها بالتمسك القصصي الفني المركز. وهي تعتمد على بعدها الزمني الطويل وشمسيتها الكثيرة وأحداثها المكثفة
- ٨ - يشير في مذكراته إلى أنه قام وحده بإخراجها فنياً
- ٩ - لم تتمكن من العثور على نصوص أو محاولات مسرحية للطائي غير هاتين المسرحيتين مما يعطي دلالة الحكم بأن الطائي اكتفى بهما، تمسكاً مع ضروحات العملية التعليمية في المدرسة السعودية، التي دفعتها إلى الكتابة
- ١٠ - ظواهر التجربة المسرحية في البحرين . د. إبراهيم غلوم ص ١٠، شركة الريهان، الكويت ١٩٨٢، ص ١٩
- ١١ - تشمل مسرحية إبراهيم العريض وامتصاص «مصاص العمل المسرحي» المتكامل من هنا طوبى باهتمام النقاد المسرحيين كما فعل الدكتور إبراهيم غلوم، حينما تناولها بالنقد والتقييم في «دراسة ضمنها كتابه السابق ص ١٥ - ٨٥
- ١٢ - العقد الفريد لأبي عمر أحمد بن محمد بن عبيد بن الأندلس، تحقيق أحمد أمين وآخرين ص ١٠٨، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٦، ص ٢٩٤
- ١٣ - مسرحية «بشرى لعبد الملك» مخطوطة، ورقة رقم (١)، (والعياذ) في العبارة الأخيرة. تعني القرب من الملك.
- ١٤ - المسرحية نفسها، ورقة رقم (٢)
- ١٥ - مسرحية «بشرى لعبد الملك»، مخطوطة ورقة رقم (١) وهذا النص جزء من خطية معروفة تنسبها بعض كتب الأدب لعبد الملك.
- ١٦ - لا سبيل هنا للكشف عن مظاهر تلك الأحداث والمواقف لأنها تدخض ضمن خصوصياتها
- ١٧ - السيرة الذاتية لعبدالله الطائي مخطوطة ورقة رقم (٣).
- ١٨ - مكتوبة على ورق من القطع المتروكة وغير مرقمة، وقد سمعنا إلى ترقيعها لأجل توثيق مادة هذا البحث.
- ١٩ - مذكرات الطائي ليوم ١٨/٦/١٩٥٩ (مخطوطة) ورقة رقم (٥٢)
- ٢٠ - فن السيرة الذاتية - أحسان عباس ص ٤، دار الفرق، عسّان، الأردن، ١٩٨٨، ص ٥٨
- ٢١ - يمكن النظر إلى أمثلة تلك في مذكرات الطائي مرحلة البحرين والكويت، مخطوطة ورقة رقم ٢٩ - ٣٦
- ٢٢ - مذكرات الطائي ليوم ٢٣/٥/١٩٤٩ (مخطوطة) ورقة رقم (١)
- ٢٣ - مذكرات الطائي ليوم ١٠/٥/١٩٥٩ (مخطوطة) ورقة رقم (٥٦)
- ٢٤ - مذكرات الطائي ليوم ٢٥/٧/١٩٧٠ (مخطوطة) ورقة رقم (٧١)
- ٢٥ - مشكلة الأندلس - ذكرها إبراهيم ص ٣٧، وإيضاً أدب السيرة الذاتية الدكتور عبد العزيز شرف ص ١٨
- ٢٦ - Nicolsan The development of Eng Biography, 3rd impreson, London, 1974, p11.





محاورة «عبدالله العروي» في «من التاريخ الى الحب» الرواية، النقد والتجربة الإبداعية

صديق نور الدين *

في طبيعة الحوار

١ - قلة هي الكتب التي اتخذت تقنية الحوار منطلقاً لفهم تجربة كاتب أو مبدع، بحثاً عن إضاءة مسافات في تجربته الإبداعية.. القول بالقلّة لا يمتد إلى التجارب العالمية، وإنما ينحصر في العربية.. وإذا استثنينا جمع الحوارات في كتب، نحو ما حدث و«حنا مينه» ثم «عبد الرحمن منيف»، فإننا لا نقف على صيغة الحوار الموسع الطويل، سواء بخصوص إبداعية مبدع أو رايه في الكتابة العربية، إلا على نموذج يكاد يكون متقدراً، إذا ما الحنا لمستوى التكافؤ الجامع بين متحاورين «جواد حيداري» و«صلاح ستيّتي».. وهو الحوار المرسوم بـ «ليل المعنى»^(١)

في الأدب المغربي الحديث، استمضى «حرقه الأسئلة».. الكتاب الذي خص به الشاعر والروائي «عبد اللطيف اللعبي» وكان حواره «جكاد اليساندرا» فيما أنجز الترجمة «علي تيزكاد»^(٢).. أعتبر من «التاريخ إلى الحب» بمثابة تجربة ثانية استهدفت التركيز أساساً على «الوصف» كما تمثّل لدى «عبدالله العروي» في

١ - قراءة الرواية العالمية والعربية..

ب - الاسهام في كتابتها وطرح تصورات نظرية عن / وفي ذلك.

ج - تقويم الجهد النقدي العربي
٢ - إن طبيعة الحوار الشفوية (لا أتحدث عن الأسئلة التي تجاب عنها كتابية) تفرض على السائل اعداد أسئلة الحوار، وبالتالي التهيؤ لخلق أسئلة وليدة اللحظة، فأتى على نمط رد، استفسار أو تدخل..

أما شخص المحاور فإن ليس بين يديه إلا أن يجيب.. وهو في إجاباته يستحضر خيوطاً فيما تغيب عنه أخرى.. ذلك أن قسمة السائل والتخيل تقترن بالمتكلم بالشفوي.. وليس

* كاتب من المغرب

غريباً إن كانت مزالق الحوار أوقعت رؤساء دول وحكومات وليس الكتاب وحدهم.

٢ - لن نحتاج في هذا المقام، محاورة حوار «من التاريخ إلى الحب»، التذكير بأن الأستاذ «عبدالله العروي» قد خص به الوصف، الفصل الأخير من كتابه «الأيديولوجية العربية المعاصرة» «العرب والتعبير عن الذات» وكان أيضاً نشر بأحد أعداد مجلة «أقلام» المغربية موضوعاً عن «الأقصوصة».. امتدت محاورة «العروي» في «من التاريخ إلى الحب» خمس ساعات متصلة، ويظهر من النصيص الوارد في شكل إشارة وتوضيح (ص / ٩) أن إدارة الحوار تمت من جانب طرفين

أ / طرف اعتمد كتابة الأسئلة وإرسالها مباشرة، ويتعلق الأمر بالأستاذ «محمد براءة»

ب / طرف أسهم وأنجز ورتب الأسئلة، وأقصد الأستاذ «محمد الداهي» .

ما أريد بلوغه، هو أن محاورة «عبدالله العروي» روايتها ليست كقراءته كتاباً.. وسوف نستدل على ذلك في حينه.

«وقتيّة» دستوفسكي الدائمة:

١ - إن كل حديث عن الرواية بمثابة تطرق لجنس أدبي حديث.. وباعتباره كذلك، فإن ما يسميه مرونته.. فلا توجد مكونة أساسية ثابتة يعتمدها لإنشاء كتابة روائية تامة الموصفات.. لذلك تعددت صياغات الانجاز الروائي، كما توسعت كفاءات ممارسيه.. وبالتالي صعب / يصعب الذهاب إلى تقويم تجربة روائية وحصرها في جوانب دون أخرى.. فكل قراءة للرواية متعددة وقوع على خط، خيوط انفلتت في سياق التناول النقدي والتأويل الأدبي..

إن الرواية تضجع لقول عالم الحياة الواسع، وما دام الروائي، لا يمسكه في كليته (ولا كانت تجربة واحدة تغني عن كثير)، فكيف بالنقاد الذي يتخيل إلا من خيال سابق، فهو خيال الروائي بالذات؟

٢ - في القسم الأول من حوار «من التاريخ إلى الحب» يركز على الرواية العالمية نشأة وتقويمًا. والملاحظ في سياق تمثل وضع الرواية العالمي، امتداد الحكم إلى الرواية العربية تلقياً وتداولاً، إلى جانب تقويم تجربة «نجيب محفوظ» الروائية.

ما يلفت النظر بالنسبة إلينا - نحن العرب - كون التفكير في الرواية العالمية لا يتحقق خارج استحضار تجربتنا والعكس.. إن القياس والبحث عن العالمية بمثابة هاجسين يطعم إليهما.. ولكان الذات لا تحقق هويتها الحقيقة، إلا متى اعترف الآخر بها.

يذهب الأستاذ «العروي» في حديثه عن نشأة الرواية العالية وتطورها، وفي سياق مناقشة «فورستر» إلى التالي

«.. يبدو لي أن الرواية بالمعنى المعاصر نشأت في إنجلترا وتطورت فيها وانتقلت بعد ذلك إلى بلدان أخرى.. ولكن بقيت إنجلترا باستمرار، تمثل إحدى قسم الفن الروائي، فلا أدري ما هو السبب الحقيقي وراء هذا الحكم..» (ص ١٠ من الكتاب).

إن الحديث عن النشأة، التطور، إلى حد ما الانتقال، مواصفات اقتصت بها الرواية الإنجليزية لكن حصر الرواية كفن، وكقصة لهذا الفن بإنجلترا يغدو قصاء لتجارب روائية عالمية في دول أخرى من هذا العالم.. ألم يتحدث «العروي» في مقام آخر من هذا الحوار عن الرواية الأمريكية بتحفظ شبه شديد هو التالي

«.. لا أحد من كتاب أمريكا الكبار، يستطيع أن يقول كتبت الرواية الأمريكية.. لا مغفل ولا همنجواي ولا فيتزجيرالد.. كل واحد حاول، في نطاق محدود، هذا في الشمال وهذا في الجنوب، وهذا في الشمال الشرقي، وهذا في الغرب..» (ص ٢٦) ..

فما جسي به عن السرواية الأمريكية يحق اعتماده بخصوص الرواية العالمية ككل.. ذلك أن التجربة ليست واحدة وإنما هي تجارب وممارسات الرواية في روسيا، في أمريكا اللاتينية، اليابان، ألمانيا، البانيا واليونان.

إن التجربة العالمية للرواية تجربة دول وأمم.. بالإضافة لهذا، فإن الأثر الذي تخلفه / تخلفه تجارب عالمية أقوى مما يحضر لدى أخرى.. كمشال إن فاعلية النص الروائي الروسي وانتقاله السريع ممثلاً في «دستوفسكي»، تقاوت عن الأثر الإنجليزي وبشكل قوي.. فما من كاتب غربي أو عربي وحتى لا نقول قارئاً لا يستحضر هذه التجربة.. نقول «فرجينيا وولف»

«إن أكثر الملاحظات أولية عن الرواية الإنجليزية الحديثة لا تكاد تتجنب ذكر التأثير الروسي، وإذا ما ذكر الروس فإن المرء يتعرض لخطر الشعور بأن الكتابة عن أي قصص آخر غير قصصهم ليس إلا مضضعة للوقت» (٣).

إذن، قد يتطرق الأمر ببداية ويتطور، لكن ليس يتمثل دائماً، لتتأمل هذا الرأي الروائي التشيكي «ميلان كونديرا»، بصدد تعداد ثيمات الرواية العالية والأبرز من خاصوا فيها

«.. لقد اكتشفت الرواية، واحدة بعد أخرى، بطريقتها الخاصة، وبمنطقها الخاص، مختلف جوانب الوجود: تساءلت مع معاصري سرفانتس عما هي الغامرة وبدأت مع صموئيل ريتشاردسون في فحص «ما يدور في الداخل» وفي الكشف عن الحياة المرية للمعاشرة، واكتشفت مع بلزاك جذور الإنسان في التاريخ وسرت مع فلوري أرضاً كانت حتى ذلك الحين مجهولة هي أرض الحياة اليومية، وعكفت مع تولستوي على تدخل البلاعقاني في القرارات وفي السلوك البشري.. إنها تستقصي الزمن - اللحظة الماضية التي لا يمكن القبض عليها مع مارسيل بورست واللحظة الحاضرة التي لا يمكن القبض عليها مع جيمس جويس وتستجوب مع توماس مان دور الأساطير التي تهدي وهي الآتية من أعماق الزمن، خطانا، الخ الخ..» (٤).

٣ - ليست الكتابة الروائية كفاءة أدبية فقط، إنما اقتناء بما يقدم على إنجازه، إذ الكفاءة وحدها، تزج بصاحبها إلى رهاق التصدي دون الاقتناع بما يفعل.. فلم يعد كافيًا التفكير في الانجاز الروائي لمجرده، كيما يقال: إن الاسم الفلاني أصدر رواية..

الجمع بين الكفاءة والاقتناع يدعو للتفكير وضبط تصور للرواية.. وكل تصور بمثابة بحث عن «مادة»، «صيغة».. إذا توقفنا عند المادة فقط، فإن البحث عنها يبدأ بـ

- جمع المعلومات ومراجعة الوثائق..
- أو
- مهارة الاستماع والنظر، مع اللجوء إلى التدوين..
- أو
- رسم تخطيطات تصاميم أولية للعمل..
- أو
- كتابة مقالات ثم العودة إلى التوسيع عبر جنس الرواية..

ثم وأخيراً، التصور ثقافة للرواية وإنتاج للثقافة. لما نتحدث عن «وقتيّة دستوفسكي الدائمة» فإننا لا نتصدى لزمنية محدودة سرعان ما تموت بانتهاء صاحبها ولكن لسان الحال يموت الروائي فتدفن معه رواياته..

إن «دستوفسكي» يستمر عبر الوقت وفي الاستمرارية دليل الإبداعية.. أترى يذكر «إيكو» ذكر «دستوفسكي» مستقبلاً؟

يقوم الأستاذ «عبدالله العروي» التجربة الروائية لـ «دستوفسكي» على النحو التالي:

«.. «دستوفسكي» مثلاً لا شك أنه من كبار الروائيين .. لكن هل هو من المبدعين في هذا الفن؟ أنا لا أشاطر، تماماً من يقول بهذا الرأي...» (ص/ ١١ من الكتاب).

إن نفي الإبداعية الروائية إقصاء للعوامل الخارجية التحكمية فيها، والتي تنتهي باستواء العمل واكتماله.. لكنها تظل حاضرة إذا ما اقتضى الأمر استجلاءها (كيف أنجز «صنع الله إبراهيم» مشروع «نعمه أغسطس»؟) .. وإذا كان «العروي» حصر انتفاء الإبداعية في

١ - الشفوية : (إملأه الرواية بعد كتابتها مباشرة).

٢ - مضامين الروايات هي مقالات اجتماعية أنجزت وتمت العودة إليها ..

فلإننا بحق نتحدث عن وضع ما قبل رواية «دستوفسكي»، وعن الطرف المحيط بها / ولها.. ذلك أنه انطلاق من تصور مجاوزة الكتابة التي تمت بها كتابة الرواية آنذاك.. ولكي يكتمل التصور راضع على «المظهر الحواري» .. مثلاً في الوعي المستقل، والتعدد الشخصيات والهوتي...»^(١).

بهذا المظهر لم يكن «دستوفسكي» يقصي كتابة روائية سابقة، وإنما كان يمتد بها من أجل تطوير فن كتابة الرواية ثم يجدد أن تغلج توجيه النقد الرواية (مثلاً هو وضع الرواية في المغرب الآن)، وفق ما أشار إليه «العروي» في سياق الإجابة عن سؤال وارد في القسم الثاني من الكتاب / الحوار (ص/ ٣٠) .. والتوجيه النقدي يرد ما قبل الانجاز، ثم بعده.. وثمة ما يقرن إبداعية «دستوفسكي» بـ «رواية المغامرة الأوروبية» وفي هذا الاقتران تلوح إبهام «التصنيف المنبئ».. يقول «ميخائيل باختين» ..

«.. وفي الدراسات المكرسة لدستوفسكي يربطون في حالات كثيرة جذا خصائص إبداعه بخصائص رواية المغامرة الأوروبية .. وفي هذا الربط يوجد نصيب معلوم من الصدق...»^(٢)

لكل هذا أقول لم يكن «دستوفسكي» ليشغل على الفكرة وحدها (مادة الرواية) وإنما كان هاجس الإبداعية الضعيفة حاضراً على السواء.

إذا انتقلنا إلى روايات الروائي نفسه، وتحدثنا عن المحلية والعالية بصيغة أخرى كيف يجد «دستوفسكي» صدها فيما هو أبعد من بلده .. أقول مما تحدث عنه^٣

يرد في سياق محادثة الأستاذ «عبدالله العروي» التالي

«.. كيف نفسر أن هذه الأمور خاصة بروسيا، ومع ذلك يتفهمها القاريء بالمغرب وأوروبا والصين وأمريكا اللاتينية؟ أظن، وهذا هو رأيي، أن هذه النقطة بالذات ليست نقطة خاصة بروسيا وإنما هنا يمكن الإبداع هذه النقطة نجد ما يشبهها في الآداب الأوروبية الأخرى...» (ص/ ١٣ من الكتاب).

ليست المحلية في الإبداعات القصة، سوى الطريق إلى العلية.. والروائي الذي ينشغل بـ «مادة الرواية»، يفكر فيما تكاد الشعوب تشترك فيه.. فتصوير الازل الاجتماعي، المهانات التي تتعرض لها الشعوب، والفقر بقضاعات وأسعة في / من المجتمع إلى جانب الحقارة والاستعباد، قضايا حيماً عبر عنها أصابت أهدافها.

إن محنة الشعوب في / وعن تأكيد الحضور الهوية والحرية، محنة مشتركة.. وكما طالها الإبداع إلا ووجدت صداها.. لكن متلقي الرواية المقتنع بها واحد، الرواية المنجزة من لدن الروائي الذي راكم قراءات متباعدة في حقول أدبية، فكرية وفلسفية (الا يستمد إبداع العروي أهميته من قضايا وهموم عربية وغيره مشتركة، دون أن نسوي بين الفكر والوصف؟).

اختتم مناقشة القسم الأول بما يلي

«.. يجب التذكير بأن كبار الروائيين كانوا كلهم ذوي ثقافة موسوعية .. بلزك كان يعرف كل شيء عن العلم والفلسفة والقانون واللغة... الخ...» (ص/ ٢٧ من الكتاب)

صخرة «نجيب محفوظ»

١ - في القسم الثاني من الكتاب / الحوار، والموسوم بـ «ملاحظات عن التجربة الروائية العربية»، يتصدى للحديث عن هذه التجربة انطلاقاً من مجالات تداولها : ثم من العلامة المؤسسة لها، وأرسي إلى «نجيب محفوظ».. علماً بأن الرأي في هذا الأخير شبه موزع وعلى امتداد الأقسام الثلاثة، إلى حضوره في «الأيديولوجية المعاصرة»، وفي حوارات أخرى سبق وأجريت ضمن مجالات مختلفة

٢ - إن أي حديث عن التداول، يرد في سياق «سوسيولوجيا الأدب»، ويفرض تأسيس تصور عن صناعة تخضع لشروط تاريخية وسياسية واجتماعية أدبية.. هذه البنى في تداولها هي ما يحقق أعلى مستويات التلقي منتج مستهلك أو قاريء، عمل أدبي.. يرى الأستاذ «عبدالله العروي» ..

«.. أقول فقط إن الكاتب العربي يمكنه أن يستغني عن هذه الأسلة لسبب واحد أنه لا يملك جمهوراً .. على أي حال، باستثناء بعض النقط كالقاهرة لأسباب تاريخية معروفة التي تعطي للكاتب جمهوراً مهياً لقراءته في حدود، فلا نجد في العالم العربي .. جمهوراً بالمعنى الواسع، الذي يمكن للكاتب أن يقول

إنه يكتب للمجهول الغلاني» (ص ١٨ من الكتاب).

يرد الجواب السابق ضمن الحديث عن الوظيفة وظيفة الرواية.. وهي المرتبطة بمجال التداول.. لكن.. وعلى امتداد تاريخ الرواية العالمي والعربي، لا يتوقع لجنس الرواية وظيفة المواجهة والتغيير فهذا متروك لجنس الشعر بالأساس.. فالرواية تستهلك بين قاريء وكتاب، وحتى إذا امتد الأمر إلى النقاش أو التحويل إلى شريط سينمائي، أو نص مسرحي، فالوظيفة تبقى محدودة.. لكن التوقف عند مسألة التداول، يدعو إلى التفكير بعمق.. فحين نضرب المثال بالقاهرة يجدر ألا نقصي مثلاً دمشق وبيروت.. فالعوامل التاريخية متحركة أصلاً في ازدهار الرواية، وفي وجود القاريء لها داخل العواصم السالفة الذكر.. لما نتحدث عن «نجيب محفوظ» نستحضر «حنا مينه»، «هاني الراهب»، و«قبطها» عبدالسلام العجيل، وأيضاً «عبدالرحمن منيف» الذي جاء عن طريق «بيروت».. هذا إلى جانب «توفيق يوسف عواد» و«يوسف حبشي الأشقر».

بعيداً عن الشرط التاريخي، تتمثل الاجتماعي والأدبي، ونقف عند تونس.. ويحق القول بأن وضع الرواية تداولاً وتلقياً في تونس يجاوز الحالة في المغرب.. فالرواية لا تتداول ما لم تخلق لسذك بنسبات وفي اعتقادي فإن الأعداد النسبي والاجتماعي يتأسس بالأفصاح عن أهمية وقمة جنس هو الرواية.. مثل هذا الأعداد تجلوه وترسم خطه المخررات التعليمية إلى جانب دعم النشر وتقويته.. الدعم الذي لا يدع إلى زيوع الإبداع المحلي فقط، نحو ما كتب «الدواعجي» و«السعدي» و«خريف» بل توسيع الدائرة إلى العربي وهو ما نزعته إليه «سلسلة عيون المعاصرة» التي عملت على إعادة طبع أهم الروايات العربية، لأهم الأسماء «نجيب محفوظ»، «الطيب صالح»، «عبدالرحمن منيف»، «حنا مينه»، «أميل حبيبي»، «جمال الغيطاني» وغيرهم.

لقد استطاع الروائي في تونس خلق جمهور داخل تونس وخارجها.. كما أنه من عاصمته هي تونس، تمكن الكاتب العربي الوصول إلى أكثر من قاريء داخل رقعة المغرب العربي.. لا أريد الحديث عن/ وفي الوضع السياسي، وبالرغم أقول بأن نزعات الاستبداد واحدة.. لكن الفرق يكمن في توجيه توجه التنمية الثقافية.. وثمة استعداد صورة المثقف والكاتب، وتوجه التحديث الأعصى.. حيث تصبح القراءة ونتاج المعرفة وترتبطها عناصر لا علاقة لها بالتنمية.. لذلك فإن مشكلة القراءة الجمهور، التداول إلى أكثر من قطر عربي، مشكلة جذورها الأساسية تكمن في السياسي بمظاهره المتبانية والمختلفة.. وإلا فكيف نفسر قوة الصدى الذي تخلقه كتابات أكثر من مبدع عربي من «حنا مينه» إلى «محمد زرقاف» ومن «عبدالرحمن منيف»، «ادوار الهراط» إلى «واسيني الأعرج».. وغير هؤلاء ممن تعددت طبقات كتبهم؟

٢ - أثرت سلفاً إلى كون الرأي في تجربة «نجيب محفوظ» يتوزع على امتداد أقسام الكتاب / الحوار.. وبقدر ما يرتبط بالشكل، صيغة إنتاج الجبال الروائي، يمتد إلى تقويم مضمون رواياتي «محفوظ» ككل.. لنأتمل التالي

«.. فهذا الحص بالجمال لا أجده عند نجيب محفوظ..» (ص ١٥ من الكتاب) .. فنحجب محفوظ لا يعبر لحد الآن، أية أهمية إلى الوسيلة اللغوية.. (ص ٢٢. نفسه) .. ومع ذلك، في نظري لا يصح نجيب محفوظ بالصفة زيادة على أشياء أخرى وجائزة نوبل لا تغير شيئاً.. (ص/ ٢٣. نفسه) .. «خبيثي مع هذا الروائي هو أنه لم يكشف لنا عن مستوى العقدة المصرية» (ص ٤٥).

لو أن الأستاذ «العروي» وضع مكان «نجيب محفوظ» بخصوص التأسيس للرواية، وطولب بالتالي الحكم على تجربته الروائية، فما أعتقد الرأي يختلف.. ذلك أن تجربة الروائي الواحد تنشر من النقد (الكثير هذه الآثار بيان لغايات في درجة الحكم والتقييم.. التباين ذاته الذي يمكن أن يسم إنتاج الروائي.. لكن لما.. يصدر الحكم عن رواشي ومفكر هو «عبدالله العروي»، ويكون القاريء خير أبداع «نجيب محفوظ»، كما تلقى سيلان من الكتابات النقدية عنه وفي كتاباته، فإن الأمر يتطلب تفكيراً.

لنقل بدايةً إن الأحكام السابقة يعوزها الدليل، والمطلوب إقامته كيما يستقيم الرأي ويتأكد.. إذا ما أضفنا لهذا كون الأستاذ «العروي» يسكت عن «أشياء أخرى» كان بإمكانه الفصل التفصيل فيها.

يبلغ الكم الروائي لـ «محفوظ» ٣٧ رواية.. إذا ما أضفنا إليها «أصداء السيرة الذاتية» نكون أمام ٢٨ نصاً رواثياً، استهلكت به «عبث الأقدار» (١٩٣٨) دون أن أجور على القول انتهت به «أصداء السيرة الذاتية» (١٩٩٦).. لذلك فالحكم على تجربة «نجيب محفوظ» الروائية، لا يرتبط بمرحلة معينة من مراحل إنتاجه الإبداعي، إذ ما الحضا لكونه يمثل مراحل متبانية ومختلفة باختلاف التطور الذي جسده الرواية العالمية فمصدر التباين أصلاً مواكبته للزمن قطعه الشكل الروائي، وللتحولات التي خضع لها المجتمع العربي، تلك التي يتحكم فيها من خارج وليس من داخل.. أقول: إن آثار الغرب في/ وعلى التبدلات الاجتماعية العربية وعلى غيرها واضح.. فـ«نجيب محفوظ» كان في رواياته أكثر من واحد، من رواثي، وليس سهلاً تأسيس جهد من هذا القبيل.. على أن الذين جنحوا لتقليد مساره علواً على التكرار إلى لم أقل النسخ..

في حكم على هذه التجربة قال الناقد السوري «جورج طرابيشي»

«.. وأعمال نجيب محفوظ ينطبق عليها بشكل خاص «قانون التطور المتفاوت والركب».. فقد بدأ بالرواية التاريخية

في «كفاح طيبة» و«رادوبيس» وغيرهما، وانتقل إلى الرواية الواقعية متوجهاً ذلك بـ «اللائثية»، ثم بدأ انطلاقاً من «الصلص والكلاّب» بطور أشكالاً أخرى، وصولاً إلى توظيف التراث في الرواية وهو سياق في هذا بخلاف ما يزعم، إذ جميع ما حققته الرواية الغربية خلال قرون استطاع رواثي عربي واحد أن يصل إليه خلال سنوات من حياته الخاصة...»^(٧)

إن «محفوظ» في إبداعه كلياً، رأي إلى المجتمع العربي في مسار نهضته وكيونه، رأي إليه من خلال مصر التاريخ والفكر، أكاد أقول من خلال موقع قد لا يصله مستقبلاً وفي ظل الظروف الراهنة، أي مجتمع عربي آخر.. لذلك فقدت هي عقدة التقدم، الإصلاح، ونقد المجتمع.

أختمت هذا الجانب بالقول، إن الرأي في «نجيب محفوظ» وبالأخص ضمن الكتاب/ الحوار، انطبع بنوع من الاستعجال، كما افقد الشاهد والدليل.. يذهب «جابر عصفور» إلى القول... «وعلى رغم هجومه المتعجل، غير المنصف على روايات نجيب محفوظ، فإن كلماته عن علاقة الرواية بالمدنية ظلت مقنعة مؤثرة...»^(٨)

٤ - أبداً من حيث انتهيت، هل إن ما كتبه «محفوظ» لا يمثل للرواية في المجتمع العربي؟ بمعنى آخر، هل تطلو المجتمعات العربية مما يمكن أن يكون حقاً «مادة» للكتابة الروائية؟ وهو ما قد يدفع للسؤال كيف استطاع «عبدالله العروي» تصيد «مادة» الرواية، وتحويلها إلى «مادة» للرواية؟ اعتقد الفصل في «مادة» الرواية أمر غير ممكن.. ذلك أن التحكم فيما ستقدم على كتابته، يرتبط بنوعية الوعي لدى الروائي: الوعي السياسي والفكري والاجتماعي.. فمن الروايات التي استقت مادتها من «الذهني» مباشرة، فجاءت فكرية خالصة والتي ترهّن استلهاها بالاجتماعي في البحث عن «الواقعية»، وقد يتداخل الاتجاهان معاً.. والأصل أن المجتمعات العربية تطفح بأكثري من موضوع «مادة» للكتابة.. ذلك أن ما نعيش من ظروف سياسية متردية وواقع اجتماعي فكري وتربوي متخلف، يسهم في إنتاج أكثر من مادة، ومن رواية.. ولنتأمل وضع أمريكا اللاتينية، وكيف ازدهرت داخله وخارجه الرواية.. إن «السيد الرئيس» لـ «استورياس» صورة من / وعن هذا المجتمع بالذات.

لقد اشتغل الروائيون العرب على أكثر من مادة، لنعتل ويعيدا عن «محفوظ» بـ «عبدالرحمن منيف».. ذلك أن هاجس رواياته ظل وما يزال السلطة وقضايا الحرية في المجتمع العربي.. أما «حنّا مينه» فإن الذات بين تنازع الحنين والتوق إلى الحب، كان المدار المشتغل عليه.. لدى «أميل حبيبي» و«سليم بركات» فإن محنة الاجتماعي وسلبات السياسي حقيقة ووجوداً، السؤال المؤرق في رواياتهم، برغم اختلاف طرائق الكتابة والاشتغال الإبداعي..

إذا تقصينا التصور النظري الغربي في مسألة المادة،

فإننا نجد «فرجينيا وولف» تقول

«إن ما يدعى «المادة الصالحة للرواية» شيء لا وجود له، فكل شيء يصلح لأن يكون مادة للرواية، كل إحساس، كل صفة للعقل والروح يمكن أن تصبح موضوعاً للرواية، وما من ادراك يمكن استخدامه»^(٩).

ويذهب هنري جيمس إلى التالي

«... ومادة الرواية، مثل مادة التاريخ، مخزونة أيضاً في الوثائق والسجلات، وحتى لا تقصع عن ذاتها كما يقولون في كاليفورنيا، لابد أن نتحدث بثقة، بنبرة المؤرخ»^(١٠).

إن مادة الرواية أصلاً مختلف بصدها، وفي كل مجتمع ثمة ليس مادة واحدة، وإنما ضواد متعددة، الشيء الذي يدفع إلى القول ليس بزمان القصة المرتبط بفقدان الميدان، إنما الرواية لطابع التعدد في العلاقات واختلاف الانتماءات وتباين المصالح وتفاشٍ مجتمع الاستهلاك وتوسع الفضاءات..

لقد جنس «عبدالله العروي» تجربتي الأولى والثانية بـ «قصة»، في حين عد الثالثة «الفريق» رواية وهو مظهر من مظاهر التحول الاجتماعي والفكري، علماً بأن المثقف فيه، هو من كان يتقصى سمات الرواية والروائية داخل المجتمع..

«عبدالله العروي» والكتابة الروائية

١ - في القسم الثالث والأخير من الكتاب/ الحوار، يتطرق إلى إضامات لتجربة العروي الروائية والنقدية.. أبداً بالقول إلى أن قلة من القراء هي من تعرف «عبدالله العروي» الروائي إلى جانب المفكر.. أما البقية فتعرفه كرجل فكر، ولا تكاد تصفه بالروائي حتى، ونعثر على هذا في مدن مغربية صغيرة أيضاً^(١١).

إن من الكتب ما أنتجها مؤلفوها فكادت تطفئ على مسار آثارهم الأخرى.. فمن يذكر «عبدالله العروي» يقرنه بكتاب «الأيديولوجية العربية المعاصرة» دون غيره.. ومن يتحدث عن «الطيب طالع» لا يكاد يذكر سوى «موسم الهجرة إلى الشمال»، في حين أن «عمرس الزين» و«دودة» و«حامد» من الأعمال الإبداعية العربية القيمة.. يقول الروائي المغربي «محمد زفزاف»:

«إن رأيي أن عبدالله العروي لو لم يكتب الأيديولوجية العربية المعاصرة لما عرفه الأخوة العرب في المشرق...»^(١٢) إذا اعتبرت الرأي صائباً، فمن حقي أن أذهب بعيداً في القول إلى أن «عبدالله العروي» في الطرف الذي أنتج في كتابه الأول جاء أصلاً من الغرب، أما ترجمة كتابه، فهي التي جعلته يتبوأ مكانته.. برغم الاختلافات والتباينات في قراءته.. دخل المغرب والمشرق..

لذلك أعد كتاب الأيديولوجية العربية المعاصرة، العملة التي طفت على ما سواها في تصور البعض، علماً بقيمة وأهمية بقية تأليفه..

يقودنا ما جننا عليه الى مسألة ثانية مؤداها ربط فكر «العروي» برواياته.. وفي هذا السياق ثمة من ينجح الى معيار الموازنة بين الفكر والابداع، بين الموضوع والموصوف، فيحكم بقيمة الفكر على حساب الابداع .. ولما يتعلق الأمر بفكرين كبار، فمعناه أن ميثاق التعاقب والفكري، سيدفع الى اتباع رأي المومنين دون احكام/ تحكيم للقراءة الذاتية.. ينهب «جابر عصفور» الى التالي

«... ولا شك أن تظلمات عبدالله العروي التي سبقت ابداعه الروائي المنشور، وأرهضت بتوجهات رواياته الأقل تأثيرا في الأفق العربي العام من تظلماته، كانت المنطلق الذي أسهم مع غيره من المؤثرات في صياغة رؤى الأجيال اللاحقة»^(١٢).

٢ - كيف يتحقق تمييز «العروي» الروائي عن المفكر؟ وبالتالي كيف يؤسس تصوره لرواياته ؟ أرى - وقد أكون على خطأ - أن الـروائي وهو يبحث عن مصادره لا يخضع الأخيرة لصرامة التخطيط ودقته.. ذلك أن الابداع عاصم يقع داخل التصور لكن خارج قوة التخطيط .. والأصل أن الأعمال الأدبية المخطط لها انتهت الى المروق عن الخط المرسوم .. هل كان «عبدالله العروي» الروائي خطط للرباعية بكتابة «اليتيم» ؟ لا أعتقد وهل كان يظن «أوراق» استجماع لحصيلتي جي عليها في «الغربة»، «اليتيم» و«الفريق» ؟ أظن..

إن ما يتحكم في الإبداع أساسا، في ظل تمثل المكونات عنصر التلقائية.. ذلك أن الروائي وهو يصوغ عله الفني يتوزع بين التحكم في الصيغة وبين تمكن الفن منه.. ألم يتحدث عن علاقة تجمع الابداع الى الجنون؟

فـ«عبدالله العروي» المفكر والعالم هو صرامة المنهج ودقته هو الملموسة وأين ينبغي وضعها، وبالتالي هو التفكير في حال المجتمع ولما يجر أن يكون عليه .. أما الروائي فهو الحرية، حرية عدم الخضوع لتخطيط، حرية الحب والحنين وتجارب الاحساس. ولا يمكن في هذا القبول إحلال المفكر في الروائي ومحالته في ضوئه.. يقول «العروي» في الكتاب / الحوار «...وقلت إنني لا أميل الى الرواية إلا بدافع تجاوز ما يظهر من صرامة في تحليلاتي الايديولوجية والتاريخية...» (ص / ٦٦ من الكتاب).

رب معترض يقول: وما هي الرواية إذن ؟ الرواية هي الحياة، بما يتفاعل فيها من قضايا اجتماعية، وسياسية وثقافية وفكرية.. الحياة التي ينتجها الابداع ويقولها الفن.. الحياة التي لا تجر الآخر / القاري، على التعامل معها مادامت ليست قانونا يلزم.. ثم هي الحياة التي لا تعد بلحل أو قلب وضخ أو تبدل حال، إنها الممكن والمحتمل فقط.

من خلال السابق: ما هو مفهوم الرواية عند «عبدالله العروي»؟
إن الرواية لدى «عبدالله العروي» هي وحدة الحب

والحنين.. الوحدة التي تقضي قوة الفكر ولئن استحضرت، فلكي تقول بطريقها الخاصة .. وأعتقد بأن مفهوم الرواية لدى «العروي» تدرج عبر مسارين

١ - مسار من الحب الى التاريخ : يحق اختزاله في «الغربة» و«اليتيم»، أقول في النصين اللذين فضل «العروي» لهما أن يظلا مجنسين تحت «قصة» لا «رواية» (جمعا فيما بعد تحت «روايتان» ...) فالحب كما أنصوره هو كتابة الرواية أما التاريخ فيبحث هذه الكتابة في الاجتماعي لتقضي ممكنات الإصلاح وتحقيق شرط النهضة.

٢ - مسار من التاريخ الى الحب يتمثل في «الفريق» و«أوراق» حيث إن الاخفاق الاجتماعي والسياسي يدعو الى الغربة والعزلة. انماها عزلة المتصوف؟ ثم ماذا يمكن لهذه العزلة أن تقول بعد «أوراق»؟

في سيرة الدريس الذهنية يرد:

«... قال التاريخ تتابع الأحداث الحب تموج الوجدان .. كل رواية سيرة، إما من الحب الى التاريخ لاكتشاف المجتمع في قلب الذات.. وأما من التاريخ الى الحب، لانقاذ الذات من الغرق في خضم التاريخ.. هذا هو زمن الرواية كل رواية عندما تكون صدى ذات هالة» («أوراق» الطبعة الثانية، ص / ٢٢٦).

إن الوحدة السابقة، وباعتماد المسارين تقود نحو مفهوم جامع كلي، المفهوم الذي يبدو وكأنه يجمع الرواية الى السيرة.. أقول إنه المفهوم الذي يعتبر الرواية سيرة .. ليست عقدة الرباعية هي سيرة الذات منها الى المجتمع، ومنه إليها ما تجلوه رباعية «العروي» الروائية بالضببط..

٣ - إذا كانت عقدة الرباعية بحكم امتدادها سيرة الذات، فلذلك لأن الاخفاق الذي منيت به هذه بمثابة موت «قبل الموت».. إنه موت الحلم وموت الوصول بالمجتمع نحو الغاية المرجاة، وهو ما يجلو أساسا هزيمة فكر ونكوص ثقافة .. الفكر والثقافة لم يستطعا -والى اليوم - سوى استعادة أسئلة لم يتم ايجاد الحلول المقتعة لها..

هذا هو تصور الرباعية وحاول الوضع الذي تعيشه راننا الرواية العربية، بحكم عدم قدرتها على تجاوز ما كانت اشتغلت عليه ومنذ امد.. ومن يقرأ آخر الابداعات الروائية يصل الى المشترك التالي.

١ - قوة التجريب بحثا عن كتابة مغايرة لاجتماع بطيء التحول إن لم نقل عديمه
٢ - استعادة أسئلة التاريخ، ولكن الأمر يتعلق بالهروب من الحاضر العصي على التحليل نحو الماضي ..
٣ - تكرار تيمات في نوع من التوسعة، وعبر أكثر من رواية للروائي الواحد.

إن روايات «عبدالله العروي» تضيف الى الرواية العربية الاضافة القيمة، بحكم أن الرباعية لا تعمل على التكرار، وإنما

تضيف الى السابق، برغم المحافظة على عناصره..

٤ - تأتي في هذه النقطة الأخيرة الى التوقف عند التجربة الروائية المغربية، وذلك من خلال مسألتين أثرتا في الكتاب / الحوار، الأولى تتعلق بالتجريب، فيما الثانية تتصل بمسار النقد العربي ومنه المغربي الذي تعد اضافاته حسب التقويمات دالة.. يبدى الأستاذ «عبدالله العروي» رايه في المسألة الأولى كالتالي

«... على أي فالكثابة الروائية، في مجتمع كالمغرب، لا يمكن أن تكون إلا تجريبية، ولكن العيب، ألا تكون إلا تجريبية.. يجب أن تكون تجريبية لهدف ما.. والهدف بالطبع هو قضية الموضوع...» (ص/ ٤٤ من الكتاب).

بدءا تجدر الإشارة الى أن عملية التجريب تجريب الاشكال الكتابية الإبداعية لا يمكن حصرها في تجربة ما دون أخرىات بحكم أن السلافت كون الرواية العربية كليا تخضع للتجريب، بحثا عن مسابرة التحولات الاجتماعية والفكرية الأدبية.. لكن التباين يتمثل عندما نتحدث عن تجربة رستخت وترسخت، وأخرى (تجاوزا) هي قيد التكون رغم العثرات والاكتمال وحتى أوضح أقول - إن تجربة الرواية في مصر ترسخت ولدة زمنية بتلويس ما يسمى الشكل التقليدي (وهو تجريب كذلك، ومن داخله تحقق البحث عن صيغ أخرى للكثابة الروائية، عكس ما يحدث مثلا في المغرب، تونس، الأردن، حيث التجارب انخرطت بداية في التجريب، وقفزا على مراحل لم تمر منها.. هذا ما اعتقده التجريب المثقيا لذاته، ودون ادراك لخلفياته..

إن أية كثابة إبداعية تجريب، والحال أن التجريب يتفاوت في درجاته من البسيط الى المركب الى الغامض، وحيث يبدو أن الروائي لم يهضم بعد ما يريد قوله، وبالتالي انتاجه، فكيف مالمخسوع المراد التعبير عنه.. إن «العروي» الروائي أسهم في هذا التجريب ومنذ «الغربة»، فوسمت رواياته بالمغموض لأن ما أعتمد عليه في الكثابة التقليدية أو التي تميل لأن تكون حيث الموضوع مطلب يقول بخصوص الرباعية

«... كتبت رباعية دون أن يكون هذا مقرا من البدء، لأن الهدف كان أساسا تجريبيا وبما أنها تجريبية فلا يهم تغيير الأشخاص...» (ص/ ٥١).

ما يفيد عن المسألة الأولى ضرب نماذج وأمثلة من «وعن الرواية المغربية، كيم نفقه الحدود والمتحدث عنها، مثلما الأمر حال الحديث عن «محفوظ»، «حقي» و«الطيب صالح»..

إذا انتقلت الى المسألة الثانية، والمترتبة بالنقد الأدبي، فإن أول ما أبادر الى قوله - إن الرواية في المغرب ومنذ بداية الثمانينات أصبحت تقع تحت سلطة النقد.. ما معنى هذا الكلام؟ معناه أن الروائي ينتج ما يتوافق ومسار النقد الأدبي، وذلك كيم يتحدث عن كتابته وانجازة.. مثل هذا التوجيه لا يعتبر إيجابيا، وإنما سلبي.. ذلك أن الرواية سقطت ضحية

النسخ والتكرار، نسخ وتكرار أشكال أدبية أو طرائق في الصوغ الحكائي.. ومن يتأمل قراءة روايات منتصف الثمانينات وإلى الآن يقف على ما جنتا به، اللهم القليل جدا من الروايات.

على أن الإشكال يطالما لنا نجد الروائي من جهة والناقد من أخرى، ويفعلان عن المرجعيات للمتحكمة في النقد المتأثر به. والتي هي في الأساس فلسفية.. فقلّة من الروائيين المغاربة هم الذين يمتلكون تصورات نظرية عن الرواية، وأكاد أقول إن منهم من لا يساير قراءة الرواية العربية.. إنه ينتج من داخل النقد، لكن خارج الرواية.. فكيف يتأتى له الاضافة إليها؟ أما النسبة العالية من نقاد اليوم ففهم النقد كعرض ووصف.. عرض نظريات غربية، ووصفها، دون انجاز النقد، نقد الرواية.

يشير الأستاذ «العروي» في ملاحظة دقيقة «... إنما اعتقادي الراسخ هو أن ما يسمى، في فرنسا نقدا هو في الحقيقة فلسفة اللغة، أو فلسفة الكلام العادي أو فلسفة الاشكال الفنية حيث يمكن أن تدرس الأمور نفسها بأمريكا وفرنسا في نطاق الفلسفة ولا تدرس في نطاق النقد الأدبي...» (ص/ ٤٧ من الكتاب)..

الهوامش

- ١ - صدر «لغتي» عن «دار الفارابي».. بيروت.. لبنان.. ١٩٩٠
- ٢ - صدر «محنة الأسلة» عن «دار توبقال، الدار البيضاء».. ١٩٨٦
- ٣ - كتاب «نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث» تأليف جماعي، ترجمة وتقديم انجيل بطرس سمعان، مصر، ص ١٧٠.
- ٤ - مجلة «العرب والفكر العالمي».. ترجمة «عروكي» «فن الرواية العدد ١٦/١٩٩١».. ص ٨
- ٥ - كتاب «شعرية دستوريسكي» ميخائيل باختين، ترجمة الدكتور «جميل نصيف التكريتي» مراجعة الدكتور «حياة شرارة» دار توبقال، ١٩٨٦.. ص ١٠.
- ٦ - «شعرية دستوريسكي» ص ١٤٨
- ٧ - مجلة «دراسات سييبانية أدبية لسانية» حوار جماعي مع «جورج طرابيشي».. العدد ٣، ١٩٨٨، ص ١١
- ٨ - ملحق جريدة الحياة اللبنانية «أفاق» ٢٢ يوليو ١٩٩٦
- ٩ - «نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث» ص ١٧٢.
- ١٠ - «نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث» ص ٧٢
- ١١ - «نقد الرواية في الأدب الانجليزي الحديث» ص ٧٢
- ١٢ - ملحق «الحياة» اللبنانية «أفاق».. من حوار مع «مجاهد فاضل»
- ١٣ - ملحق «الحياة» اللبنانية «أفاق».. من حوار مع «مؤسسة الفنك» بالدار البيضاء انجاز محمد الداهي ومحمد بريدة.. وهذه الدراسة تخص بها «منزوي».. أسما كجولة عربية رائدة.



الاسلام والمسرح

إقامة الدليل على حرمة التمثيل

حسن بحراوي *

اسأل الكثير من المداد في هذا الطرف أو ذاك من عالمنا العربي، كما أننا سنبحث في «أسباب عدم تلاؤم الاسلام التقليدي مع الفن عامة ومع المسرح خاصة» مركزين في ذلك أساسا على عرض وجهة نظر الطائفة السلفية الأكثر تشددا في مناهضة التعبير المسرحي واستنكار ممارسته... على أن نعمل لاحقا على مناقشة أطروحتها والرد عليها وبيان خلفياتها الفكرية والأدبية.. وسننطلق في هذه المقالة من رسالة الفقيه المغربي أحمد بن الصديق (١٨٩٩، ١٩٥٩) المعنونة (إقامة الدليل على حرمة التمثيل) الصادرة في القاهرة سنة ١٩٥٣ (١).

لقد تنازعت الحركة الاسلامية السلفية بخصوص الموقف تجاه المسرح فكثران هما: التحريم بالموضوع والتحريم بالذات فالقائلون بالتحريم بالموضوع يرون أن «التمثيل مباح وأن حكمه حكم موضوعه، فإن كان شائنا كتمثيل الانبياء ونحو ذلك فهو ممنوع وإلا فهو مباح». وعلى هذا المبدأ سار سواد رواد الحركة السلفية والاصلاحية في التعامل مع الظاهرة المسرحية أما القائلون بالتحريم بالذات فهم أولئك الذين يحكمون بتحريم التمثيل على وجه الإطلاق، فهو عندهم «من أعظم المحرمات وأكبر الكبائر... وأصول الشريعة ناطقة بتحريمه لاشتماله على أعظم وأكبر المحرمات وذلك بالنظر الى ذاته وبغض النظر عن موضوعاته أو ما يحفها ويقرن به». وفي الجملة يمكن القول بأن للموقف المتخذ من المسرح أسبابا عامة وأخرى خاصة تصب جميعها في باب التحريم.

الأسباب العامة للتحريم

١- إن المسرح من البدع المحدث وحكمها معروف في النهي عنها «هذه البدعة التي لو نطقت هي نفسها لشهدت بأنها شر

من بين الأفكار الدخيلة التي استقرت مبكرا في أذهاننا، تحت تأثير دعاية المستشرقين وغلاة المشتغلين بالدين، أن الإسلام قد حرم ممارسة الفنون البصرية جملة وتفصيلا. ونبيذ كل أشكال التعاطي معها، وذلك لأسباب دينية لم يسع أحد الى تمحيصها وبيان خلفياتها. ويهمننا من هذا الموقف المنسوب الى الاسلام ذلك الجزء المتعلق بتحريم التعبير المسرحي وما يدخل في باه من تمثيل وتشخيص ومحاكاة ونبادر الى القول بأن هذا الرأي، المنحول على الاسلام، مردود من عدة وجوه أهمها

- ١ - خلو النص القرآني من أية إشارة صريحة لتحريم الممارسة المسرحية ومتعلقاتها..
- ٢ - سحب موقف الاسلام من التصوير والنحت، وهو موقف مبرر ومعلل كما هو معروف، على عموم أنماط التعبير الفني المنظورة
- ٣ - أخذ التحذير والدعوة الى التحفظ والاحتياط المعبر عنها في بعض مصادر الشريعة مأخذا مبالغ فيه وترجمتها الى تحريم قاطع ونهائي يطال جميع أشكال الممارسة الفنية دون تمييز
- ٤ - اتفاق الدارسين المتخصصين، من العرب والأجانب، بأن الاسلام لم يحرم الفن على وجه الإطلاق ولا اعترض على ممارسة المسرح تحديدا ولكنه حرم التمجيد الذي يعمل الى حد العبادة

وسيكون القصد في هذه الدراسة هو الخوض في سيرة الطلاق الشهير، ولكن غير الملحن بين الاسلام والمسرح الذي

* ناقد وأستاذ جامعي من المغرب

بدعة على وجه الأرض». ومع كونه شر بدعة فهو مما ابتدعه الكفار «فمفكر التمثيل ابتلي به المسلمون بسبب الاستعمار الأفرنجي»، والتشبيه بالكفار محرم في دين الإسلام كما هو معلوم «ليس منا من تشبه بغيرنا».

٢ - «أنه من اللهو الباطل والعب الذموم شرعا وعقلا حيث يجد المثلون أنفسهم مساقين إلى نقص أدوار تحط من إنسانيتهم فيصبحون قرود وخنازير... الخ «فتارة يجعل الممثل نفسه حمارا يعيش على أربعة.. وتارة يجعل نفسه امرأة حاملا ذات بطن منتفخ ثم يجلس للولادة.. وقد يجعل نفسه مجنونا أو سكران.. وهو في كل ذلك يفعل بحواجه ومناخيره وقمعه ولسانه وشغافيه حركات شائنة مشوهة الخلفة». ومن هنا فإن المسرح يدخل في باب «العب والاستيلاء بما لا يعني.. وإذا كان مطلق العبث شرا فكيف بهذا العبث المحضوف بالجرائم والمبني على أنواع الموبقات والجرائم» كما «أنه من قلة الحياة والاختلال بالروءة» ، والمقصود أن التمثيل مذهب للحياة ودال على فقدان الإيمان ونزاع الدين

٣ - ومن ذلك أيضا أن ممارسة المسرح من ضياع الوقت.. وهذا أمر منهي عنه خاصة وأن معظم «حفلاته لا تقام إلا بعد العشاء إلى منتصف الليل وقد نهى الشارع عن السرير بعد العشاء إلا لحاجة يئنية أو نبوية مباحة».

٤ - ومن ذلك أنه وسيلة لتبذير المال وإضاعته في الباطل ، فإن التمثيل يستدعي المبالغة المتعددة والآلات المختلفة مما ينفق فيه الكثير من المال على غير وجه حق، كما أنه يشجع جمهور المتفرجين على إهدار أموالهم بلا طائل «وذلك محرم شرعا».

٥ - إن من أصول المسرح التي يتركب منها وضع شعر مستعار على الرأس أو الذقن وتلوين الوجه بالمكياج وسواه «وهو حرام ملعون فاعله شرعا».

هذه بعض الدلائل التي يسوقها الفقيه أحمد بن الصديق على تحريم التمثيل بغض النظر عن موضوعاته ولوازمه ومتعلقاته.. ونعرض الآن لبعض الأسباب الخاصة التي أوردها المؤلف في باب القول بالتحريم.

الأسباب الخاصة للتحريم

١ - من موجبات تحريم المسرح «تمثيل الأشخاص المعينين أو غير المعينين» وقد ثبت في أخبار الصحابة أن الحكم بن أبي العاص الأموي كان يحاكي النبي عليه السلام ويمثله في مشيته وحركاته.. فالتفت عليه السلام فرأه ولعنه ونفاه إلى الطائف. وللعن كما هو مقرر «لا يترتب إلا على كبيرة».

وقد تنازل النبي ﷺ عن حقه عندما لم يقتل الحكم المذكور.

وتمثيل الأشخاص يعتبر غيبة وإغتيالاً ولأسيما في الحافل وأمام الجمهور، وإذا كان الإغتيال باللسان فاحشة فكيف به في الصورة والكلام واللباس وسائر الحركات كما في التمثيل.. وكل ذلك يؤدي إلى السخرية والاستهزاء بالمسلمين خاصة إذا كانوا من الملوك الأقدمين كملوك بني أمية وبني العباس وملوك الأندلس «ولا يخفى على مسلم أن ذلك حرام وفيه أذى وتتبع لعوارثهم» وقد أمرنا الله بالثناء على الموتى والكف عن مساوئهم.. وقد يمثلون علماء الإسلام ورجال الدين بملابسهم وعملاتهم ويلصقون بوجههم الهي المصطنعة فيظهرون على هيئة منكسة مزريّة ويقلدونها في كلامهم ونظمهم «والحاضرون يضحكون وفيهم اليهود والنصارى فيسرون بذلك غاية السرور في حين أنهم يلجئون أحبارهم غاية الاجلال..» فيكون المقصود بذلك التمثيل هو إهانة العلم والدين الذي ينتمي إليه هؤلاء الأشخاص.. «وذلك كفر بإجماع العلماء».. وقد يمثلون أولياء الله والصالحين بل والأنبياء والرسل كموسى وعيسى ويوسف عليهم السلام.. «وفي ذلك منكر كبير».

٢ - ومن الأسباب الخاصة كذلك ما في التمثيل من كذب وزور «وهو محرم في جميع الملل والأديان» فالممثلون يحلفون بالله في أدوارهم كذبا وبهتاناً «وإذا كان الله تعالى يفيض البياض الحلاف فكيف بمن يطف بالله على الكذب الباطل لا لمتعة أو شبهة» وقد يدعوهم التمثيل لما هو أعظم من هذا وهو الردة والكفر. فقد يمثل الواحد منهم دور الملك الكافر «فيلبس لباسه ويجعل نفسه هو ذلك الكافر..» وقد يجعل نفسه «راهبا أو قسيسا أو كافرا مسيحيا أو يهوديا أو مجوسيا وذلك كفر باتفاق لأن الرضا بالكفر كفر كما ورد النص بذلك».

٣ - ومن أصول المسرح إنه إذا لم يحضر فيه نساء أن تشبه بهن بعض الممثلين في اللباس والكلام والحركات والتخثنت حتى كأنه امرأة «وذلك حرام ملعون فاعله» أما إذا كان الممثل امرأة مع الرجال فذلك «أشد حرمة وأقبح خطرا لما يترتب عليه من مفاسد الاختلاط الهدامة للدين والقاضية على الأخلاق كظهورهن للعوم مكشوفات الصدر والذراعين والابطين والساقين والفخذين بل وسائر أجسامهن لأنهن يلبسن الثياب الرقاق الشفافة المظهرة لما تحتها مع زيادة تحسين وتجميل..» وقد تنفرد الواحدة منهن بالممثل في بعض الأماكن باعتبارها زوجة له في الرواية «وهي فاجرة أجنبية عنه» وقد يلمسها ويضمها

ويقبلها باعتبارها عشيقة وهو من الفولحش المنكرات والجرائم الموبقات بانفاق أهل الديانات..

والأدهى من كل ذلك أنهم يفعلون ذلك بهن أمام المتفرجة من رجال ونساء وذلك منتهى الوحشية والهمجية مع ما يتبع ذلك من «تعليم الشباب من الذكور والاناث الفجور وطرق الاحتيال والمغالطة والحب وكيفية ذلك مفصلة..» وينهى كاتب الرسالة سرد دلائله، العامة والخاصة بقوله على إيقاع حاسم «وكفى بذلك دليلا على حرمة التمثيل بل ليس هناك باطل على وجه الأرض أبطل من التمثيل..»

لقد حرصنا ، حتى الآن ، على تقديم المادة الجدالية الخام التي عرضتها أمامنا رسالة «إقامة الدليل على حرمة التمثيل» لصاحبها الفقيه أحمد بن الصديق ، ولم نشأ أن نتخطى بالتطبيق أو التطبيق تلافيا لكل تدخل أو التباس ، وسنسمى فيما يلي إلى اقتراح قراءة موضوعية تقارب فيها السياق السوسيوثقافي الذي أنجب لنا هذه الرسالة وذلك في محاولة لاقاء الضوء على ذهنية المثقف السلفي ذي النزوع التقليدي في مواجهة أشكال الفرجة العامة الوافدة علينا من الغرب. وأذن ، سيكون الهدف في هذا القسم من الدراسة هو محاولة انجاز تحليل موضوعي لمضمونها ليكون العرض منه على القاء الضوء على المراكز والخلفيات الفكرية والأدبية الكامنة وراء الموقف المعارض الذي اتخذته الفقيه أحمد بن الصديق من الفن المسرحي كما وقد علينا من الغرب في مستهل هذا القرن.

لو أننا تفحصنا جملة الفنون التي وردت بعض النصوص في النهي عنها لوجدنا أنها كانت تمارس لسببين يذكرهما الامام محمد عبده هما «اللغو والتبرك» أما الأول فيفضله الدين وأما الثاني فهو مما جاء الدين لحوجه. وإذا اختفى هذان الوجهان من الاعتراض وتأكدت المنفعة وترسخت المصلحة ، كما في حالة المسرح ، بطل كل تحريم ، خاصة وأن هذا الأخير لم يرد فيه نص صريح كما تقدم وإنما جرى الحكم عليه استصحابا.

إن ما كان يخشى من هذه الفنون هو الردة والشرك وهما غير واردين في شأن المسرح في صورته الحديثة. وفي ذلك يقول عبدالعزيز جويش في أحد أعداد مجلة الهداية الصادرة في بداية هذا القرن متحدثا عن نسبية تحريم بعض الفنون «انه ليس المراد تعميم التحريم في كل زمان أو كل أمة ، فإنه لا معنى لذلك الحجر متى أمن جانب العبادة والتعظيم المذنين اخصص الله بهما»

ومن هذه الناحية فقد كان أسلافنا محقين في النظر بعين الرؤية لفن المسرح نظرا للظرفية الصعبة التي كانوا يجتازونها (حروب الردة ، صراع المشركيين ، ومواصلة الفتوح ..) فقد كان أمامهم في فترات الاسلام الأولى ، نموذج المسرح الاغريقي الذي

تزدهر فيه عبادة الأوثان وتعدد الآلهة إلى جانب مشاهد القصف والعنف والجنس وغير ذلك مما هو منقش في المتخيل الدرامي اليوناني القديم من تصوير للوقائع المنكرة كزنا المحارم وقتل الأصول ومظاهر التمييز العنصرية والاستبداد..

وإذا كان في هذه الوضعية بعض ما يبرر اعتراض قداماء المسلمين على تبني هذا الشكل من التعبير الفني فإننا لا نجد في عصرنا الحاضر ما يدعو إلى استعرا هذه النظرة إلى فن من أرقى الفنون التعبيرية التي عرفتها البشرية وروعها بالتطوير وبالتجويد منذ أقدم العصور. وعندما ألف الفقيه أحمد بن الصديق رسالته هاته في أربعينات هذا القرن على الأرجح كان قد مر وقت طويل على دخول المسرح إلى البلاد العربية الاسلامية بل وكان قد تحول في بعضها إلى تقليد ثقافي راسخ كما في مصر والشام ولم يعد أحد يجزئ على التساؤل بشأن مشروعيتها أو يشكك في وظيفتها ودورها الاجتماعيين. وفي المغرب كانت المسرحية الأولى قد أخذت في الازدهار تحت تأثير العروض المسرحية التي كانت تقدمها الفرق الوافدة علينا من الشرق في عدد من الحواضر الغربية كطنجة وفاس والرباط. وكان رجال الحركة الوطنية ، بمن فيهم ذوو النزوع السلفي ، ينظرون بعين الرضا إلى هذه المحاولات المسرحية الفتية التي كان طلبة المدارس وأشباه الجمعيات يجتهدون في إعدادها بوسائلهم البسيطة ، بل إن من بين الوطنيين من يبادر إلى الخلط بالشبيبة المسرحية لتلقيتهم طرق الأداء وتصويب ما يعثر على استنهم من أخطاء لغوية وتصوفا .. (عبدالله كنون ، علال الغاسي ، عبد الله الجبراري وآخرون..).

وحتى تكتمل الصورة من المفيد الإشارة إلى أن التمثيليات الأولى التي شهدتها هذه الفترة (وأواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات) كانت تتخذ من اللغة العربية الفصحى الوسيلة الوحيدة لمخاطبة الجمهور ولم يكن مطروحا عن الإطلاق استعمال العاميات المغربية ، لأن الاعتقاد الذي كان سائدا في الأوساط المسرحية أيامها ، وسيظل كذلك إلى حدود الخمسينات ، هو أن التزام اللغة العربية تفرضه الوظيفة التثقيبية للمسرح وتكرسه مهام إذكاء الروح الوطنية وتأكيد الهوية الاسلامية في مواجهة سياسات الاستبداد والتفرقة (فرق تسد) التي كانت تنتهجها السلطات الاستعمارية. ولم تكن الموضوعات التي تتطرق لها هذه التمثيليات تخرج إلا في حالات قليلة عن دائرة التاريخ العربي الاسلامي وثقافته ومضارته وتراثه وذلك استجابة فيما يبدو ، لنفس الهاجس الديني والوطني الذي كان أخذا في التحكم تدريجيا في كل ممارسة ثقافية تسعى إلى التفرع من هيمنة الأجنبي وترسيخ الشعور الوطني. ثم إن الطابع الاحتفالي نفسه الذي كان يحيط بالعروض المسرحية بما في ذلك الخطبة التوجيهية التي كانت قد أصبحت تقليدا متبعا تفتتح به طلفات التمثيل وكذلك الحضور

الرمزي للنخبة الوطنية المثقفة. كل هذا كان يزيد في بروز الطابع النضالي لمرح مازال فتيا ولكنه مشحون بالتطلع والرغبة في العطاء.. وأخيرا فليس أمرا مستغربا أن للمرة لم يكن لها وجود على خضية المسرح لأسباب اجتماعية وتاريخية معروفة.

هذه بلاجيز أهم سمات المشهد المسرحي المغربي إبان ظهور رسال (إقامة الدليل على حرمة التمثيل) أوردها على سبيل إيضاح السياق السوسيوثقافي الذي شهد تأليفها ونشرها ولساعدتنا كذلك على فهم التأثير الضئيل الذي مارسه على مسار الحركة المسرحية الشابة وتفسير النسيان السريع الذي غمرها إلى درجة أن أحدا لم يعد يذكرها.

وقد كان أحمد بن الصديق قد عاد لته من الديار المصرية التي عاش فيها ردها من الزمن (ابتداء من ١٩١٨م / ١٣٣٩هـ) طالبا في الأزهر يدرس علوم الحديث والتفسير والأصول على الطريقة التقليدية التي كانت تعطي الاعتبار للمتن والسند وترجم الرواة ولا تاه للفظ التقدي والتحليل..

ويبدو أن الرجل خلال مقامه الطويل بمصر ظل مستغرفا في تحصيل العلوم الأخرى معتكفا على الدراسة والتأليف زاهدا في الانخراط ضمن حركة مجتمع يهوى بالتحويلات (دسائس الامبراطورية العثمانية، استبداد الانجليز حادثة دنشواي، ثورة ١٩١٩..). ومن المحتمل أن يكون إنطوائه وميوله التصوفية قد صرفاه عن تلقي العلوم العصرية وتذوق مزايا المدنية الجديدة بل وربما يكون ذلك مما قاده إلى العيش في هامش التيارات السياسية والفكرية التي ازدهرت في مصر في عهد أحمد عرابي ومصطفى كمال وسعد زغلول.. كل ذلك لم يظهر فيما كتبه الرجل قليلا أو كثيرا، وبقي على ديدنه في الانشغال بأمور العبادات كالصلاة والأذان والصوم والمقابر وسوى ذلك مما ملا به كتبه ورسائله التي تربو على المائة بين مطبوع ومخطوط.

ولا شك أنه واصل سيرته تلك عندما عاد إلى المغرب حيث لزم المساجد ومجالس الوعظ متعبدا قدر ما يستطيع عن معتك الحياة اليومية التي يكتوي بنارها مواطنون رازحون في أغلال الاستعمار والجهل والتخلف جميعا وربما كان الاستثناء اليتيم من بين مجموع ما ألفه الفقيه أحمد بن الصديق هو رسالته التي نحن بصددنا لاشتغالها على موضوع «دنيوي» صرف قلما اتجه إلى معالجة الفقهاء ورجال الدين الذين عودونا على إدارة ظهورهم لكل ما هو حياتي ومعاش.

على أن الاهتمام الطارئ لفقيهنا بهذا الموضوع لم يات عفوا الخاطر أو نتيجة وعي مباغت بخطورة الممارسة المسرحية على الحياة الدنيا للمسلمين وإنما جاء في سياق واقعة حصلت له يسردها علينا بطريقة مثوقة في هذه رسالته المذكورة «وقد ألبأتنا الضرورة من هذه الأيام إلى الاجتماع ببعض هؤلاء والمذكركم معه في شأن منكر التمثيل الذي ابتي به

المسلمون بسبب الاستعمار الافرنجي، واستفحل أمره مع الجهل وقلة للرشد الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر بل انعدامه (...) فزعم هذا المثار إليه أن التمثيل مباح وأن حكمه حكم موضوع. فإن كان شأننا كتمثيل الأنبياء ونحو ذلك فهو ممنوع والأفوه مباح (...) فقلت له بل هو في حد ذاته حرام لا يجوز بحال، فقال هذا راك الخاص، أما الواقع فهو مباح فقلت ما هو برأيي الخاص ولكنه رأي أهل الإسلام ومقتضى نصوص الشريعة فأعاد قوله أنه راك الخاص، فأردت أن أذكر له بعض نصوص الشريعة على حرمة إذ رأيت من أجل الناس بها، فبادر بالقيام خوفا من سماعها أمام الحاضرين لاسيما وقد كان سبق له أن وافق الطلبة على إقامة حفلة التمثيل في نفس المعهد البدني أن لم يكن هو الأمر به، فلما تقرق المجلس طلب مني بعض الأفاضل من الحاضرين وغيرهم ممن لم يحضر وبلغته الحكاية أن أذكر تلك الدلائل التي قد يجهلها كثير من الناس لينتفع بها من أراد الله نفعه فأجبتهم إلى ذلك في هذا الجزء الذي سميت (إقامة الدليل على حرمة التمثيل) فقلت وبالله التوفيق..»

يضعنا هذا التقديم الوافي لموضوع الرسالة ودواعي تأليفها على عتبة المشروع النقدي الذي أخذ الفقيه على نفسه الذهاب فيه إلى نهايته، متجسما مشاق البحث في المتن والتقيب في المظان والأسانيد متوسلا بأشكال الاستدلال وأساليب الحجاج ما وسعه علمه وكذاؤه وحيلته، وقد جاء الصيد وقيرا والنتيجة بأهرة على غير توقع منه ذلك أنه انتهى إلى العفور على أربعين دليلا في تحريم ممارسة التمثيل، «وقد ذكرنا اشتغال التمثيل على نحو أربعين كبيرة من الكبار المتفق عليها مع أدلة تحريمه في حد ذاته من الكتاب والسنة وبذلك يعلم أن حرمة ليس هو رأينا الخاص كما زعم الشيخ، بل هو رأي أهل الإسلام كافة، لأنه مقتضى نصوص الشريعة من الكتاب والسنة».

وأخيرا، فإذا القينا جانبا حيثيات الموقف الانتقادي الذي اتخذه الفقيه أحمد بن الصديق تجاه التمثيل المسرحي، واتجهنا إلى النظر باستبصار في حقيقة الدلائل التي يسوقها أولا بأول فسيطول مقامنا عندها وبذلك فلا مبداه لنا عن التركيز على أبرزها وأكثرها إلحاحا وإثارة للجدل

١ - لم يعد دعاء المسرح الإسلامي في الوقت الراهن ينظرون بعين الرية إلى تشخيص أبطال الإسلام ومن شاكلهم من أولياء و خلفاء وملوك وخاصة بعد أن خلدتهم مسرحيات أحمد شوقي وعلي أحمد بكاتير وتوفيق الحكيم وعبد الرحمن الشرقاوي وكثيرين سواهم.. بل نادي هؤلاء المحدثون بإبراز ملامح الشخصية الإسلامية وتخليصها من الشوائب الخرافية وتشوهات الخيلة الشعبية وبعت الروح فيها لتستعيد تالقها وعفوانها الشاوي خلف إيهامها التاريخي

الذي تقادمت عليه العصور. وهكذا فاستعادة الشخصيات الالامعة في التاريخ الاسلامي فوق أنه باب من ابواب التجديد المسرحي، فإنه من شأنه أن يكون كذلك مصدرا حيا من مصادر استرجاع الثقة بالنفس ومد المسلمين بمزيد من الأمل والاصرار على الحياة الحرة الكريمة، ومن هنا لا يوجد هناك ما يسوغ الاعتراض على استلهم أحداث التاريخ واستنهاض شخصه واعلامه طالما روعيت في ذلك الدقة والموضوعية والمعالجة الفنية الراقية.

٢ - يمانع فريق الدعاة المتشدد في ظهور المرأة منعا مبرما فوق خشبة المسرح بل إن بعضهم ذهب الى حد الاعتقاد بأن صوتها، مجرد صوت المرأة يعتبر عورة - وطبعاً ليس بوسعنا أن نجادل هؤلاء فيما يذهبون إليه. ولكن بالمقابل يمكننا الاطمئنان الى رأي أحد أبرز ممثلي التنظير الاسلامي للمسرح في الحقبة الراهنة الذي قدم الرد التاريخي والعقدي على دعاة إقصاء المرأة عن أداء رسالتها على خشبة الحياة/ المسرح.

فلتأكد جواز التمثيل للمرأة السلمة يتخذ نجيب كيلاي خطاباً إقناعياً بالغ الدقة والسداد بحيث ينتهي عبره الى إجلاء كل التباس حول مشاركة المرأة في الفصل المسرحي وهو يبدأ باستعراض بعض الالبيهاجات على سبيل التمهيد الخططي، فالمرأة مساوية للرجل في التكليف الشرعي بدليل مشاركتها، منذ أيام الصالحين والتابعين في تدبير أمور الحياة العامة، وإنها بهذه الصفة تكون مدعوة الى الاختلاط الذي لم يمنعه الاسلام على وجه الإطلاق وإن كان ضيقه واشترط له شروطاً، وبما أن المسرح الاسلامي يعد شأنه عاماً وبالتالي له رسالة ووظيفة مستقاة من القيم الاسلامية الرفيعة فإن تواجد المرأة للقيام بدورها في هذا المسرح يعتبر امتداداً لرسالتها الاساسية الخالدة، وربما كان من باب تحصيل الحاصل هنا الحديث عن الضرورة الدائمة في ان تظل المرأة المشاركة في المسرح الاسلامي مرتبطة بقيم دينها وأدابها المرعية، بحيث لا تكون مصدر إثارة أو إغواء أو إفساد للمبادئ والسلوكيات والتربية،

وضمن هذه الحدود المرسومة فلن من واجب المرأة أن تتواجد باستمرار على خشبة المسرح لتمثل مختلف الأدوار (المرأة السوفية كأمارة أفرعون ومريم، والمرأة الناطقة كأمارة لوط وأمارة نوح وامرأة العزيز، والمرأة المضحية والشهيدة، الخ) والحقيقة التي لا ينزاع فيها أحد اليوم هي عدم ورود أي نهى صريح بحريم التمثيل على المرأة مما يجوز معه القول بالاباحة انسجاماً مع المبدأ الاسلامي المعروف (لا تحریم حيث لا ضرر) أي طالما أمن جانب الفئنة وتحققت الحدود الدنيا للالتزام.

أما قول الفقيه بأن المسرح «يجر المفسلات الى البغاء والفجور إذ لا تكاد توجد ممثلة شريفة العرض طاهرة الذيل بضرورة الحال فإن المرأة ناقصة العقل والدين عاجزة بالطبع».

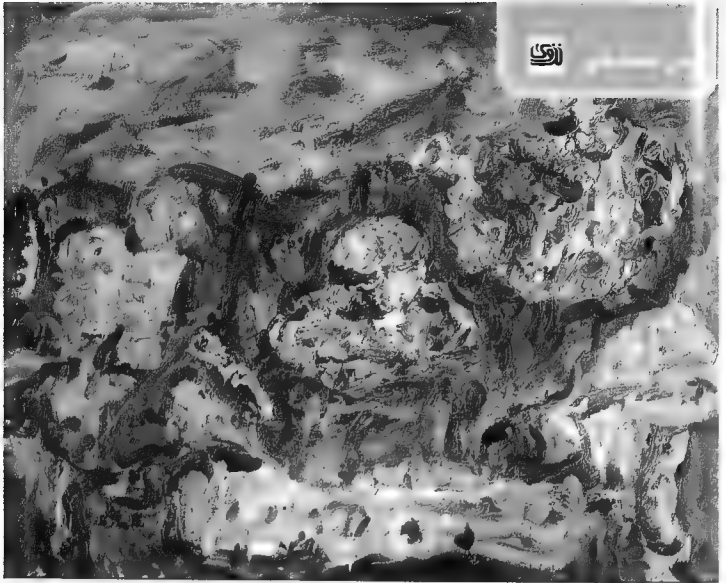
فيمكن الرد عليه على لسان عباس محمود العقاد الذي يوضح في كتابه «التفكير فريضة إسلامية» ما مفاده أن موضع المراجعة في فن التمثيل الحديث ما ورد في القرآن الكريم من نهيه المرأة أن تتبرج تبرج الجاهلية وأن تبدي زينتها للغيراء إلا ما ظهر أي الوجه والكفان والقدمان لأن في سترها حرجاً مبيناً، أما إذا وجدنا بعض الممثلات تقمن بأعمال مشينة فإن ذلك ليس نتيجة ممارستهن للتمثيل ولكنه راجع الى التربية والأخلاق، بما يعني أن تلك التصرفات نابعة من المواقف الشخصية لا من طبيعة العمل أو المهنة، وعليه فليس التمثيل هو الذي يعلم الرذيلة بل على العكس من ذلك يمكنه أن يسهم في تربية النفس وغرس القيم السامية فيه على طريق إشباع عقله ووجدانه بصور النبل والشجاعة والشهامة.

٣ - من جملة ما يسوقه الفقيه لبيان فساد الممارسة المسرحية مؤاخذته الممثلين على القسم بالإيمان «كذباً وزوراً» وقبولهم تمثيل شخصيات الكفار والنطق بعبارات الاحاد التي تجري على السنتهم - وكل ذلك مردود من الوجهة الدينية والفنية معا، ويدل على جهل المؤلف، وهو معذور بمبادئه التأليف الادبي القائم على الخيال واصطناع المواقف وما شابه ذلك من أوفق، كما يكشف عن تشدد لا مبرر له سوى الظفر والمارزبة. والحال كما يقول الداعية نجيب كيلاي، أن لفق القسم المنفصل عن النية الصحيحة فيه عدم مؤاخذة من الملأ سبحانه وتعالى، وذلك مصداقاً لقوله «لا يؤاخذكم الله باللغو في أيمانكم ولكن يؤاخذكم بما عقدتم الأيمان» المائدة الآية ٨٩.

٤ - وأخيراً يناهض مؤلف الرسالة، عن غير وجه حق، الوظيفة الترويحية للمسرح ويرى فيها هدراً للمجهود والمال وطريقاً الى إقضاء الفاحشة في القول والفعل - وهو.. في ذلك ينوب عن الروح الاسلامية السمحاء التي تشيع في السيرة النبوية ويعبر عنها الحديث الشريف «روحو من القلوب ساعة بعد ساعة، إن القلوب إذا كُلت عمت وإذا عمت لم تفقه».

أما بعد فقد تطورت النظرة الى المسرح منذ ذلك العهد وتراجعت فكرة التحريم لتحل محلها فكرة تؤكد الحاجة الى مسرح عربي أصيل معبر عن الرؤية الاسلامية فكرياً وعقدياً وفي نفس الوقت مرتبط بجماليات المسرح بحيث يكفل، في صنيعه ذلك، تحقيق المطلب الفكري والجمالي في إطار الرؤية الانسانية الشاملة، وفي ذلك يلتفتنا للمثقفين المتفانين.

● إقامة الدليل على حرمة التمثيل. للحافظ أبي الفيص أحمد بن الصديق دار العهد الجديد للطباعة ١٣٧٤ هـ، ١٩٥٣ م.



مروان قصاب باشي

الطبيعة الصامتة ... النور الكامن

عبد الرحمن منيف *

اقامته الطويلة، نسيبياً، في باريس، اثر فوزه بجائزة (cite des arts)، وحصوله على منحة دراسية.

كان أول ما فاجاه في اقامته الجديدة، في باريس، النور، خاصة بعد أن «غرق» في شحوب للنور البرليني الكاسد طوال سنوات متعاقبة، الامر الذي جعله يستعيد من جديد حيوية المتوسط والقبه من ناحية، وأن يتمعن طويلاً، وأكثر من قبل، بأعمال الانطباعيين الفرنسيين، خاصة مونيه ويدرك لماذا

رحلة مروان مع الطبيعة الصامتة لافتة للنظر وهامة، لأنها تمثل تطوراً في ألوانه، كما تقدم مفهوماً مغايراً لموضوع الطبيعة الصامتة، بالمقارنة مع عدد كبير من الرسامين اضافة الى أنها تشي بشخصيته التصويرية المميزة، ويتطوره اللاحق بدأت مرحلة الطبيعة الصامتة في أواسط السبعينات، بعد

* كاتب وروائي عربي يقيم في سوريا.

نشأت الانطباعية في هذا البلد، لا في غيره من البلدان الأوروبية، وان يستخلص من النتيجة روح هذه المدرسة بأساليبها المتعددة من ناحية ثانية.

يقول وهو يستعيد تلك الفترة «لا يمكن فهم تجربة الانطباعيين الفرنسيين إلا اعتمادا على الضوء، ضوء باريس وضوء المناطق الفرنسية الأخرى».

ليس ذلك فقط، ان انطباعية باريس تختلف عن انطباعية بحر الشمال، عن انطباعية جنوب فرنسا على ضفاف المتوسط، حتى ان الفنان الانطباعي نفسه تتغير ألوانه تبعاً لكمية الضوء التي يقع تحت ثقلها!

يكتب مروان الفنان نذير نيهة، بعد الشهور الستة التي قضاهما في باريس «لقد لاحظت فرقي الضوء بين باريس وبرلين، كما لاحظت أن تقيرا أو منعقفا قد دخل إلى عمالي خلال نصف العام الماضي».

إن الألوان، دلالاتها وتغيراتها، عالم شاسع، كما تحتمل تفسيراً كثيرة. ورغم أهمية هذا الجانب لفهم الفنان، للمصور، وتطوره إلا أن اللجوء إلى الوسائل البسيطة والمباشرة، أو الفسوخ لأغراض علم النفس في التفسير، يمكن أن يؤدي، أحدهما أو كلاهما، إلى فهم خاطيء أو ناقص، وإلى رؤية حالة أو مظهر جزئي في تطور هذا الفنان.

وإذا تركنا العام إلى الخاص، وتوقفنا عند أعمال مروان، مرحلة الوجوه تحديداً، وما ميز تلك المرحلة من ألوان، وأردنا أن نقرا الطبيعة الصامتة، ألوانها بشكل خاص، نجد الفرق بين المرحلتين كبيراً.

هذا الفرق إذا أخذناه ضمن النظرة الأولى، باعتباره سياقاً متصلًا، فإنه ينحصر إلى التبسيط الذي من شأنه أن يخل بالعمل الفني. إذ بالإضافة إلى اختلاف الموضوعين، وما يتطلبه كل موضوع من ألوان تلائم، فإن الفنان، عملاً بعد آخر، مرحلة بعد أخرى، يوصل إلى ألوانه الخاصة، وهي نتيجة التجربة والمعاناة الأقرب إلى الصراع، فاللون قطعة من الروح إذا جاز التعبير. ولذلك فإن اعتماد معادلة بسيطة في تفسير الألوان الجديدة في وضعها ضمن تصنيف مدرسي يفتقر ويهمه العام والمشارك لا يبد أن يؤدي إلى خلل كبير في قراءة الفنان أو قراءة المرحلة التي وصل إليها.

إن الفنان وهو يختار ألوانه إنما يفعل ذلك نتيجة المعرفة والتجريب والحدس، بحيث يصبح اللون الأخير هو الفنان ذاته، وليس اللون الذي يقدمه المصنع، أو تعليمه الأكاديمية الجاهزة.

لنستمع إلى مروان كيف عانى هذه التجربة، وكيف وصل إلى ألوانه الخاصة «تتغير علاقتي بالألوان مع الزمن، واستطيع أن أتحدث عن هذا بعد تجربة طويلة، والتغير يأتي عضوياً، وهكذا يصنع الفنان لنفسه (بالبليت) أي مجموعة

خاصة من الألوان، وهذه لا تأتي من المصنع مباشرة أو من الكيمياء، إنما تأتي من الأصابع من القلب، ثم من علية، اكتشاف مستمر، ولا تخلو من عنصر المفاجأة».

مروان وصل إلى ألوانه نتيجة المعرفة والتجربة والحدس، وهذه الألوان لا تتغير تبعاً للموضوع فقط، بل وتتغير أيضاً بتأثير عوامل داخلية وخارجية، بما فيها التقدم بالعمر!

كما أن «قراءة اللون أي لون، تختلف حسب معرفة المشاهد وثقافته وحالته النفسية، وفي حالات كثيرة تختلف الدلالات وتتغير تبعاً للسياق، أو زاوية الرؤية. حول ذلك يوضح مروان المراحل والدلالات بأن يقول «يوجد تأثير خارجي له علاقة بتغيرات زمنية أو نفسية، وهذا لا يأتي بشكل حد فاصل، كنتيجة لعملية حسابية وإنما يكتشف مع الوقت».

«إن الإصرار على لون معين، ونوعية ذلك اللون، يقدمان شيئاً من المسيرة الذاتية للفنان».

وعن تأثير الرحلة الفرنسية عليه، وما تركت من تغير على ألوانه بشكل خاص يجيب: «لقد كان عام ١٩٧٣ ذات تأثير كبير، إذ شكل منعقفاً في تجربتي الفنية وفي تجربة اللون والضوء تحديداً، إذ لا توجد مدينة في العالم تشبه باريس وضواحيها بما يتغلغل بالضوء».

وحيث يسأل مروان عن اللون الأسود يجيب: «لم يكن اللون الأسود معنى خاص بالنسبة لي، وغالباً ما كان بعيداً عن لوحاتي في المرحلتين الأولى والثانية صحيح أن للأسود معنى شعرياً، وله صلة بالحنن والليل، أما تصعيده في وقت لاحق، في الأعمال التالية، فقد أخذ معنى جديداً. لقد حاولت في السنوات الأخيرة أن أصنع لوحات تمنيت أن تكون سوداء، وربما كان الدافع لهذا الاكتشاف أنني كنت في أصيلة المغربية، وكانت شوارع المدينة بيضاء، وجدران بيوتها مطلية بالكلس الأبيض، ثم كان الضوء الهائل الموجود في المغرب... قلت لنفسي في هذا المكان لا يستطيع الإنسان أن يرسم إلا بالأسود ويكون للأسود هنا معناه الخاص والمختلف».

تحت هذا الضوء الهائل الذي ينبع من كل مكان، والذي يتساقط من الشمس الأفريقية على أصيلة، وعلى معظم سواحل المتوسط، يصبح للون الأسود معنى ودلالات مغايرة للأمكنة الأخرى، وحول ذلك يقول مروان «لا يوجد فرق فني بين الأسود ونور الشمس، لأن الأسود يأتي من الشمس، والشمس تأتي من السواد، وبهذا تتغير الصفات وتتغير المفاهيم، فتنبعث بالشمس السواد، ويرسل السواد شمساء».

أما عن الألوان الأخرى، بما فيها اللون الأحمر، بتعدد، ورغم ما فيه من أغراء بالنسبة للفنان، وقوة جذب للمشاهد، فإن مروان يجانبه إلا فيما ندر، وحيث يسأل عن الأحمر يقول

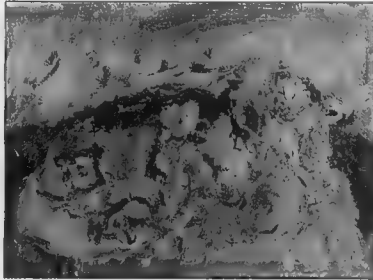
الطبيعة. وفي المرسوم سيكتشف المزايا والضرورة في مكان مثل هذا. يقول «صار واضحا لي مدى أهمية اتساع الرسم من أجل الرؤية الصحيحة، خاصة اذا كانت اللوحة كبيرة. والأمر ذاته ينطبق أيضا على اللوحة الصغيرة، حيث يندمج حس التقاضيل والتقنية الى جانب الشكل والقوة والصواب، ولرؤية العمل من قريب ومن بعيد».

لقد أشرنا، في صفحات سابقة، الى مدى تعلق مروان بمرسمه، وكيف يشعر أثناء وجوده فيه بالآلفة والقوة وكيف أخذ يقيم علاقة خاصة بالطبيعة التي تحيط بالرسم أو ترى منه، وبالتالي تعمقت رؤيته للموجودات حوله، مهما كانت صغيرة ويومية.

ان نظراته الجديدة للموجودات والأشياء تشبه، في المرحلة الجديدة، النظرة اليابانية الى حد كبير. هذه النظرة التي لا تمل

أبدا من البحث والاكتشاف، وايضا رؤية الجديد في الشيء كل يوم. وهكذا أخذت تتبدى الأشكال بمنظور جديد، أو برؤية غير عادية، وبالتالي تساملها لاكتشاف مدى جدارتها بأن ترسم.

صحيح أن الطبيعة الصامتة لم تأت فجأة أو دفعة واحدة، فقد بدأت في وقت مبكر من السبعينات لكنها كانت بمثابة استراحة للحارب، كما يقال حين



كانت الوجوه تتوالى وتتطور فترة بعد أخرى.

كانت بداية الطبيعة الصامتة، كما يشير مروان بطاقة بريديه، وصلت إليه من صديق قديم في الجهة الأخرى من المحيط. إذ بعد أن قرأ البطاقة عدة مرات تركها على الطاولة ومر وقت بحيث أصبحت البطاقة بعضها من أشياء الطاولة الدائمة.

زرقة السماء في البطاقة البريديه، وزرقة البحر، استوقفتا مروان مرات كثيرة، ومع ذلك مر عليها دون أن «تقبض» عليه، لأن هم الوجوه كان أقوى من أي تحريض آخر. أما حين أتعبته الوجوه وهي تتفتت وتتآكل وتغيم معالمها، فقد بدت الزرقتان، زرقة السماء، وزرقة البحر، أكثر اغراء من قبل، ثم أخذت تلح عليه، وفي محاولة للتخلص منها، لاسترضائها رسمها!

الأحمر فح، تضعه على الباليث يضيء، تضعه على اللوحة غالبا ما يحط بها، خاصة عندي، وحين يشار الى بعض اللوحات، وما فيها من حمرة.

يجيب: «... لا استعمل الأحمر الا قليلا. استعملته في الماريونيت (الدمية) كنت اتلاعب به والعجب معه وكان يعبر عن عاطفتي».

ولأن هذه الاجابة لا تكفي، لنستمع الى أحد النقاد الألمان وهو يتحدث عن الطبيعة الصامتة، وعن الألوان، لدى مروان، يقول روبرت كوديكا «منذ مرحلة الطبيعة الصامتة أصبح التوتر أكثر خصوصية وأكثر جمعا للمنجزات الحضارية. للون، هذا، الغالب، هو الأخضر، لون الفردوس الذي لا تخفي دلالاته. وإذا كانت الانطباعية في الفن الأوروبي تعترتها وصمة السطحية والسمادية، فانها عند مروان، في مرحلة الطبيعة

الصامتة، تكتسب عاطفة روحية حافلة بكل ما يزرع به الجوهر من جاذبية وأصاله، وكان ثغرة الأشياء استحوذت عليه، ثم أطلق سراحها في بهجة العين».

لأن اللون هو ضوء بمعنى ماء، فإن ضوء باريس السذي أدهش مسروان، وذكره كثيرا بدمشق، بالشرق جعله يبعث بالراح عن مرسوم مليء بالضوء في برلين. ولنقرأ ما يقوله عن فلسفة اللون، وهو يبعث عن الرسم الذي يريده:

«الضوء في الرسم، أو المنطقة التي يرسم فيها العمل، له تأثير كبير، ولكن القدر، مهما كان مصدره، يأتي أصلا من عملية الخلق، ولو كان ظاهر اللون حزيناً.

وفي محاولة للقبض على كم إضافي من النور، بعد أن هجم الخريف بأيامه القصيرة على برلين، يواصل مروان البحث عن المرسوم - الحلم، والذي يحدد مواصفاته كما يلي: «سأحاول استئجار مرسوم في الأيام القادمة. أريده أن يكون كبيرا واسعا بحيث يلعب فيه الحمار (على وزن الخيال) هناك مكان معروض ساراه في مطلع الأسبوع القادم».

ويمر الخريف كله، وبعده الشتاء، وفي منتصف الربيع يجد مروان المرسوم الذي يبحث عنه. كان كبيرا، واسعا، مشمسا واليه سوف ينقل الطبيعة بعد أن تعذر عليه الخروج الى



معنى جديدا، فهو هنا - أي الزمن - يتوقف أو يصبح هو ذاتها الأشياء الموجودة في اللوحة وبهذا المعنى فإن الطبيعة الصامتة قول جديد عن مفهوم الزمن.

لقد اعتمد مروان في اختيار مادة الطبيعة الصامتة على الأشياء اليومية، ورغم أن المفردات تبدو متباينة، إلا أنها تبدو في حالة تلازم وانسجام، كما يقول (كنون تيغرز) أحد الذين تابعوا مروان، ويضيف أن الحياة والتفكير يتداخلان وكأنهما في وحدة متكاملة ونجد ونرى الموت حاضرا باستمرار إلى جانب الامتلاء بالحياة النابضة.

أما الناقد (شميت) الذي كتب عن أحد معارض مروان عام ١٩٨٥ فيقول عن الطبيعة الصامتة: «إنها تعبر عما يريد الفنان قوله، همومه وما يشغله، أفراده وأماله، وأيضا الحزن، رغم أن المواضيع خارجية، مستقلة، كما تظهر فيها الحياة المستمدة من روح الفنان. في هذه الصور نشاهد التجربة الإنسانية بنفس القسوة والعق والتشور، كما هي صورة الإنسان الحقيقية».

ويورن ميركرت، مدير متحف برلين للفن الحديث، والذي يعتبر أكثر النقاد معرفة بأعمال مروان، وقد تابع مسيرته عن قرب، فيكتب عن تأثير الرحلة الفرنسية على أعماله، يقول: «منذ رحلته الفرنسية، وصل مروان بلغة صوره الخاصة إلى الحدود القصوى في مزاوله عملية نوبان واحتلال الشكل، إلى أن تبدأ عملية الخلق وتكوين الصورة التي تبقى بدون عملية تجميل واضحة، وفي افتتاح شامل عن الموضوع، أما عن الألوان، ولعل أبرز ما يتبدى ذلك في لوحات الطبيعة الصامتة ثم الدمية، فيقول: «أصبح اللون لا يلتصق بالأشياء أصبح يتجسر منها، ينطق كضوء ملون، يخترق الصورة إلى أعماق الظل، مهتزا متماوجا بذبذبات دقيقة بحيث أصبح

رسم مروان الأشياء الموجودة على الطاولة، وكانت تلك الأشياء تتراكم دون قصد ودون ترتيب أو افتعال خلافا لما يحصل عادة في رسم الطبيعة الصامتة لدى الكثيرين، حيث تنظم الأشياء ضمن نسق لتعطي جمالا أو دلالة من نمط معين. وهكذا بدأت تظهر لدى مروان في الطبيعة الصامتة: أرغفة الخبز، حبات الفاكهة، الأدوات التي تستعمل في الرسم، سكين لقطع الخبز والفاكهة، وأشياء أخرى مشابهة ومعها في كل الحالات: البطاقة البريدية الملينة بالزرقاء، واللون أخرى لم يستعملها مروان في مرحلة الوجوه.

حين يسأل عن البطاقة البريدية يجيب بأنها «إشارة إلى الحلم إلى البعيد، إلى الرحابة والأمل». أما عن رؤيته للطبيعة الصامتة فهي «ليست بهجة الشكل أو السعادة الزخرفية العابرة تنقل أشياء جميلة، إنما هي رؤية جديدة للحياة، رؤية جديدة للأشكال تنصهر مع الرسام ثم ينظمها بطريقة خاصة ويعطيها معناها الخاص، ويربطها بنظامه في الطبيعة بتوقيت الزمن وتأخذ معنى جديدا».

أما عن علاقة الطبيعة الصامتة بما قبلها من مراحل، وما سوف يتلوها، خاصة بالوجوه، فكل القرائن تشير إلى هذه العلاقة رحمة، ومن يدق في طريقة بناء اللوحة يكتشف الروح الواحدة التي تجمع كل هذه الأعمال، لأن الهم الأساسي الذي يستحوذ على مروان «ليس عملية التصوير بحد ذاتها وإنما إدراك واستيعاب البناء بشكل جيد، البناء الذي تبحث عنه دائما، وهذا لا يأتي من المنطق ولا يأتي من العقل وحده، وإنما يأتي أيضا من الابتكار الداخلي لرؤية العالم لرؤية هذا البناء».

إن مفهوم الزمن في الطبيعة الصامتة له دلالات تجعله مختلفا عن الزمن العادي، ولذلك تكتسب الأشياء للصورة

تقول شلبية إبراهيم، الفنانة القطرية الرائعة، إنها لم تستطع أن تبقى وحيدة مع إحدى لوحات مروان. كانت اللوحة تتحرك، تتغير، يفايرها كل ما فيها من بشر وأشياء وروائح، الأمر الذي جعلها تدير لوحة ظهرها، ثم اضطرت لمغادرة الغرفة !

الطبيعة الصامتة، وقد سميناها هكذا اصطلاحا، لا تعرف الصمت ولا تعترف به، إنها باستمرار حالة من الحركة والضجة والسؤال تماما كالأطفال، إذ حين تهدأ حركتهم، أو تتطامن أصواتهم يبدؤون بالأسئلة أو الأسئلة «تفزع» كل سكونية موهومة وتولد قلقا فارقا لا يعرف الكبار كيف يدارونه أو يهربون منه. كذلك لوحة مروان في الطبيعة الصامتة، ثم في الدمية، إنها سؤال يحمل خطرا لا يمكن تقايله.

محطة مروان في الطبيعة الصامتة كانت فضاء، حتى بالنسبة له. فالأسئلة التي اتعبت، وجعلته يارتق ويقلق كثيرا وطويلا، وبدل أن يكتم هذه الأسئلة، أطلقها ودعا الكثيرين إلى هذه الوليمة «المرء» دعاهم لكي يشاركوه المرارة والتعب وأرق الليالي، ليس بهدف أن يعذبهم، وإنما لكي يشتركوا معه في الإجابة على الأسئلة التي لا يمكن أن يجيب عليها انسان بمفرده.

وبمقدار ما يبدو على البشر الاستعداد للتضحية، إلا أن هناك أسئلة تحتاج إلى كم من المعاناة والتعب والتأمل، وهذا ما يريد مروان أن يكون الناس مستعدين للتعامل معه. الطبيعة الصامتة بمقدار ما تبدو استراحة المحارب، وبرينة فأنها بداية التورط والتورط طريق المعرفة للخروج من المازق أو بداية الغياب.

مروان، وهو يبدأ الطبيعة الصامتة، اكتشف أنه يدخل في طريق يقوده إلى الدمية، ثم إلى الوجوه مرة أخرى لأنه بمجرد أن اتخذ اتجاهها معينا، لم يعد بإمكانه أن يتراجع وهكذا واصل السير في الاتجاه الإيجابي، فعل ذلك دون ندم، ولابد أن نسير معه لكي نشاركه في الفطة من خلال الاكتشاف.

مثمما خرجت حواء من ضلع آدم، كما تروي الأسطورة، خرجت دمية مروان من الطبيعة الصامتة.

كانت الدمية في البداية إحدى مفردات الرسم الكبير، شيئا من الأشياء الكثيرة الموجودة، كانت منزوية صامتة لا يكاد يجرس بها لكن النظرة الجديدة، التي أخذ يطل من خلالها مروان على الأشياء، اكتشفها وبعد أن تأملها طويلا أفسح لها المجال لكي تظهر في لوحات الطبيعة الصامتة.

بدت أول الأمر معلومة بالخوف والفقر، لكن مع كل خطوة تخطوها إلى الامام تكتسب ثقة تجعلها تنحي الأشياء، أو تتنحى لها الأشياء لتحل في النهاية بمفردها الساحة كلها، ولتصبح إحدى مراحل مروان المينة.

وإذا كانت الطبيعة الصامتة تتصف بالكثير من العفوية

وكل واللون يتداخلان في الصورة، لكي يتحلل الموضوع، ثم ضعا من جديد إلى عملية الخلق في الرسم.

أما عن الطبيعة الصامتة فيقول ميركيت: «حتى الطبيعة صامتة، التي تحتفظ بمزايا النظر الطبيعي تشابه الرؤوس، تنبعت الحركة، كما الحياة من الأشياء، كما في محيط النصوص شكلا ولونا».

وهكذا نجد أن الطبيعة الصامتة ليست تعبيرا عن جمال خارجي قدر ما هي تجليات تعكس روح الأشياء وصيرورتها، وتعبير، في نفس الوقت، عن أعماق الفنان، وما يعتمل هذه الأعماق من أشواق وذكريات وآلم، وما تتطلع إليه من صيوات واحتمالات الأيام القادمة.

الكاس الموضوعة على الطاولة، مثلا، يذكر ويقول حياته كلها. إذ رغم سكونه وحياديته يضح بالحركة ورغبة الاعتراف، كما يرتبط بود ظاهر بكل ما حوله من أشياء وهذا الارتباط، أو هذه العلاقة تعني معنى اضافيا بحيث يصح أكثر من كاس، حتى ليبدو معتزا وضروريا.

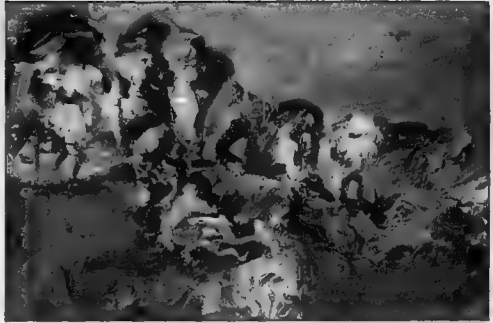
أما الفاكهة التي تكتشف على الطاولة فإنها ذكرى الأيام الماضية، لكن ضمن قناعة أكيدة وراضية إنها اكملت دورتها في هذه الحياة، تماما كما تفعل الجدة أزاء الأحفاد: صحيح أنها تقادر، لكن تركت الكثير قبل أن تمضي، والأمر لا يحتاج إلى برهان ما دام الأحفاد موجودين، ويواصلون الحياة.

أما الأشياء الجميلة، الكبيرة التي ستراما في وقت لاحق، فقد كانت من قبل. كانت صغيرة مهيبة، خيلا أو خروفا لكنها تظهر في الوقت المناسب، وحين تقفل تبتد قوية مكتملة شديدة الحضور، تماما كمن يعيد اكتشاف ابنائه بعد سفر طويل.

ما كانت الدمية، إحدى مراحل مروان، لتظهر لولا الطبيعة الصامتة. فثلك «المخلوقة» المنزوية، المكثفة الغارقة في الصمت والوحدة، تظهر، لنقل فجأة، ولكن لتملأ المسرح كله. لقد كبرت في غفلة عنا، وما كان هذا ليحصل لولا السهو، أو لعدم قدرتنا على رؤية الأشياء في الوقت المناسب، وبالعقيدة المناسبة، ويقع اللوم علينا قبل أن يقع على أحد آخر. فالدمية تنظر بسخرية إلى عجزنا أو تأخرنا في الاكتشاف والمشاركة في دورة الحياة.

قد يكون من جملة الأوصاف الخاطئة التي يمكن أن تطلق على أعمال مروان في الطبيعة الصامتة إنها «صامتة» هذه الأعمال تضج بالحركة، بالصخب، برغبة البوح والاعتراف وقد تكون بعض الأحيان فضيحة، لأن الهمس يصل إلى درجة الصراخ، والتخفي يبلغ العري وتلك الألوان التعبيرية للغاية تستعيد من الانبعاثية شمسوها، لا لتظهر البراعة والجمال الخارجي، وإنما لكي تضفي أعماق الروح، وتجعل الأشياء، تخرج إلى ضوء الحقيقة العارية، تماما كما تتركب حورية البحر، إذ ترى ولا ترضى في نفس الوقت، يراها من يريدها، من يشاهدها وتغيب عن الذي لا يعرف كيف يرى.

دمية مروان التي بدأ
بشكل معين، ما لبثت أن
اكتسبت صفات خاصة به
تميزها، وأية مقارنة بين
الدمية الأولى والدمية الأخيرة
توضح لنا الفرق ومدى
التطور الذي حصل. وهذا
التطور رغم ما يتبدى من
صراع بين الخالق والمخلوق،
وماضى الاستقلال الذي
يطمح إليه الآخر، فإنه يمثل
تحدياً للفنان، إذ مطلوب منه
تلبية مطلبين متناقضين في آن
واحد. فالدمية لم تعد شيئاً.
ولا تقبل أن تستمر قناعاً،
والفنان ليدى من الهومو
والأفكار والأحلام ما يجعله



يبحث عن وسيلة لكي يقولها، أو يوصلها وأيضاً بترومه
الخاصة، ومن هنا تنشأ المعاناة وتحمل مساحة واسعة في
العقل والقلب والضمير، في محاولة للوصول إلى معادلة توفق
بين الطالب والإرادات المتصارعة.

ولأن لدى مروان الكثير، غير الدمية، ليجسده على القماش
والورق، فإن صراعاً من نوع ما يبرز بين فترة وأخرى، وإذا
كان قد وضع لنفسه، منذ وقت مبكر، شعاراً أساسياً يتمثل
بسؤال مركزي: هل لهذا العمل من ضرورة وأجابه عليه
بطريقة حازمة: «العمل الفني ليس بدعة أنه فعل ضروري
إخلاقي يربط المتعة والفرح بالحقيقة بضرورة تجسيد العمل
بصورة فنية». فإنه يضيف موضحاً: «كنت عندما أرسـم
الدمية أو الطبيعة الصامتة أو الوجوه الأولى أحسن لرؤية
جديدة، ولكن تلك الرؤية تكون قد خيبتها حتى يأتي دورها،
لأنني شعرت بحق اكتمال المرحلة التي كنت فيها، فأنا ألتصوّر
أنني لو توقفت عنها فربما يصعب أو يستحيل العودة إليها».

وكما ذكرنا في الفصل السابق: وصلت وجوه مروان إلى
حالة من العذاب والتفتت، الأمر الذي جعله يوقف هذه المرحلة
ويبحث عن آفاق جديدة. كانت البداية للطبيعة الصامتة، والتي
تخللتها الدمية، ثم أصبحت الدمية وحدها موضوعاً لعمله
لبعض سنين.

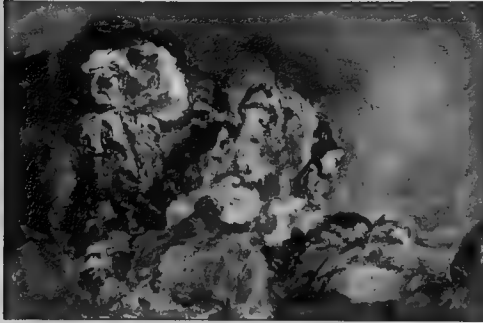
ولأن الدمية هي عالم الحرية والوقت المديد والقناع أو
لفعل أشياء كثيرة، فإن الرمز هنا يلعب دوراً أساسياً. هكذا
يكتب ديتير ران وهو يستعرض مراحل تطور مروان: «لكن هذا
الناقد يضيف في محاولة لتفسير اختيار الدمية وليس الموديل،
فيقول: ولأن الموديل غير مباح عربياً - إسلامياً، يستعاض عنه

والبراءة فإن الدمية لا تخلو من مكر جميل، لقد تحولت من شيء
إلى كائن، وهذا الكائن الذي سيطر عليه الخوف والخفر أول
الأمر ما لبث أن تخطى عنهما. وهكذا أصبحت للدمية، لوحة بعد
أخرى، أفكارها وعواطفها، ورغباتها وكل ما يدور في مخيلة أو
يشغل في قلب. ليس ذلك فقط، أصبحت تعلن هذه العواطف
بوضوح، وفي حالات معينة بشكل مثير. فالعينان، النظرة التي
تخللها وضعية الجسد حركة الأيدي أو مكانها تشي
بالعواطف والرغبة. أكثر من ذلك أصبحت الدمية مستقلة عن
خالقها

هذه الطريقة في خلق الكائنات، ليقال من خلالها الكثير،
مالوفة في الأدب والفن في الرواية والمسرح، وأيضاً في عدد مهم
من اللوحات الفنية.

ولعل من دوافع خلق هذه الكائنات على الأقل كخطيوط، أو
كنوايا، أن تكون اقنعة لقول الكثير، والذي يحسن أن يقال
بطريقة غير مباشرة، وخالية من الوعظ. لذلك يستعان بحالات
يمكن أن توفر المناخ اللائم، كأن يستغل الجنون أو السكر، أو
يحفل المهرج، في المسرح وفي اللوحة، مكاناً مميزاً، يتوب عن
الأخريين في «دول» ما يراد قوله أو في القيام بعمل يتردد
«العقلاء» أن يقوموا به.

وإذا كان ما ينطبق على الرواية، طريقة أو نسيبة، يسري
ويصح في اللوحة، فإن الشخصية الروائية من النوع الذي
أشرنا إليه، كثيراً ما تتجاوز الحدود المرسومة لها، أو تنصرف
ضمن شروطها الخاصة، بحيث تتخلل عن كونها قناعاً، أو
تفزع القناع الذي يراد أن تستمر في ارتدائه، لتكون هي ذاتها
أو تملك هامشاً مستقلاً خاصاً بها.



« زوان بالدممية ان هذا
الفسير لا يعكس الواقع
حاجبة لفنان مثل مروان
عش معظم حياته في أوروبا،
المانتيا تحديدًا، إذ يفترض
التفسير إلى الدقة أو ربما عدم
العرفه، فالأكاديميات الفنية
في المنطقة العربية بأسرها
تستعين بالموديل، وبالتالي
ليس هناك تجريم في هذا
المجال كما يفترض الناقد.

إن ما دفع مروان
لاختيار الدمية، على الأقل في
مرحلة معينة، الحرية التي لا
حدود لها في التعامل مع
الموضوع، وتكيفه لأقصى
مرونة يتطلبها وأيضا
يجتاحها الفنان.

التي تجمع البدايات مع المراحل اللاحقة، تتضح في الماريونيت
أكثر مما تتضح في مراحل أخرى. إذ بعد أن تخلص عن
التشخيص، وأخذ يتناول أجزاء يعتبرها أكثر أهمية في
الإنسان، ويتبدى ذلك في الوجوه، ثم في الطبيعة الصامتة، فقد
رجع في الدمية إلى اعتماد الشكل الكامل، ربما لاختبار
احتمالات معينة، وهكذا أصبحنا قادرين على أن «نقرأ» في
الدمية الكثير من الأفكار والرغبات، وحتى الشبهات، التي
يمكن أن نراها بوضوح في هذه الصيغة، لا بصيغة أخرى،
رمزية، أو غير مباشرة.

يقول برتراند شيعن عن معرض ١٩٨٥: «الدمية تقدم
طيفاً عريضاً للفنان لكي يصطب مشاعره وعواطفه
وإحساساته في الصورة، ويضيف، وربما هذه الإضافات
توضح الفكرة التي بدأنا بها هذا الفصل: «إذا كان وجه
الإنسان قناعاً فخلقه يكمن ما يجري البحث عنه».

حين نعتبر وجه الإنسان ذاته قناعاً، فإن الدمية قناع
مزوج، ولذلك فإن البحث ما وراء القناع أمر يتسم بأهمية
خاصة، وقد يؤدي إلى اكتشافات جديدة.

ولأن الدمية لا تخلو من مكر، فهي تحتمل تفسيرات
كثيرة، إذ بمقدار ما تبدو ذات صلة بمراحل سابقة، خاصة من
حيث التشكيل، فإنها امتداد للوجوه الجديدة التي ستظهر في
المرحلة التالية. ودمية مروان التي لم تترك تجربة إن تعقب
عليها، كما يقال، حيث تجسدت بأشكال وحالات كثيرة وصلت
في المراحل الأخيرة إلى الخلاصة التي يبحث عنها بالخاص: «حين
يكون هناك كم كبير من العاربات والعري، لا يستطيع
الإنسان أن يتنفس» وإذلك ترك للدمية أن تعبر عن الكثير من

يكتب مروان، حول هذا الموضوع، رسالة إلى صديق
يقول: «... عملت بعض اللوحات الصغيرة، والتي تقارب
تصوري في هذا المجال أي حررت العين والعقل من الشكل
الوجود خارجاً، وبدأت أتحرك وأعطي التفاحات - أو الأشياء
الأخرى - والتي تتجمع مع الوقت، وتصبح شيئاً من وجودي،
معنى آخر، تصويرياً، وبعض هذه الأعمال صار له بشكل
عفوي طابع المنظر».

وحين يتحدث عن الدمية تعديداً يقول في رسالة أخرى
عام ١٩٨٢: «إن شيئاً جديداً في داخلي يتفاعل ويريد الخروج.
أود رسم بعض الأرووس، وأحياناً تصور أنني أدرك الخطوط
الأولى للصورة، ثم تضاعف مني وعني، ومن ناحية أخرى أريد
نهاية الطبيعة الصامتة وقد نفذت بعض أعمال الحفر
للماريونيت. بعد أن توقفت عن رسمها منذ منتصف ١٩٨١،
وربما عدت إليها من طريق آخر بعد سنوات، بشكل جديد،
بإستخدام موديل حي، وهذا حلم لي، وأنت تدرك أن إيجاد
'الوديل الملائم، ثم جعله شيئاً يومياً تابعاً لحياتي، أمر ليس من
لسهل الوصول إليه».

الصعوبة إذن، ليست من حيث المبدأ وإنما بالوصول إلى
لموديل الملائم، إلى الصيغة التي توفر الحرية والمرونة والهدف
الذي يسعى إلى تحقيقه. وهذا الأمر لا علاقة له بالدين أو
لتقاليد السائدة بقدر تعلقه بما يراد الوصول إليه.

فإذا عرفنا أن طريقة مروان في التقدم نحو هدفه تعتمد
أسلوباً غير مباشر، حلزونيًا أو لولبيًا، بحيث يتحقق الصعود
بهدهو وبعض الأحيان دون أن يحس به، فإن القفلات المتراصة

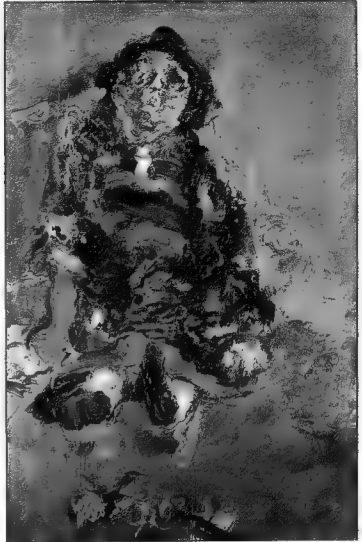
حاد، وكاريكاتوريا أحيانا، وكل هذا تعبير عن موقف وتعبر عن الصراع.

إنها في هذه الحالة مخلوق، كائن، أكثر مما هي إنسان أو دمية. إذ تعبر بقوة عن هذا الفيض الداخلي الذي يملأ القلب وتريد أن يتواصل مع الآخرين. أو أن تقول لهم، على الأقل، كم تضنيها الصبابة وكم يتأكلها الشوق، وإنها في الحياة مثل الآخرين، وعلى الآخرين أن ينظروا إليها هكذا. مرحلة الدمية بالنسبة لمروان مساحة للتأمل وإعادة ترتيب الأشياء والعلاقات، لأنها بمقدار ما تعبر عن الشيء، إلا أن الشيء ذاته يخرج عن صيغته الأولى ليصبح امتدادا لمخلوقات الطبيعة الكثيرة والمتباينة، وبالتالي تتحدد ماهيته من خلال النظرة إليه، ومن خلال علاقاتها بما حوله والدور الذي يمارسه في هذه الحياة، وقد تكون لهذه النظرة صلة بعدم فناء المادة وبتعدد حالات ظهورها وبتجدد وظيفتها وبالتالي استمرارها إلى ما لا نهاية.

من خلال هذه النظرة يصبح كل شيء في الطبيعة مهما، وله وظيفة وله دور، الامر الذي يقارب بين الإنسان وكل ما حوله من كائنات وأشياء، «حتى في الدمية فإن مروان لا يتكلم عن موت الأشياء، بل عن حياتها الخفية وطبيعتها الساكنة» هكذا يقول ميركيت، المتابع لأعمال مروان، ويضيف: «الموضوع العادي ينبعث منه السحري، الروح في صورة الانسان المجهول، وهذا يحصل فقط بواسطة الرسم. هذه الطريقة السحرية في خلق الأشياء والأشكال وهكذا تظهر العواطف الكثيرة المتعارضة».

إن إحدى مشكلات مروان، وميزته أيضا، رغم مظهره الهادي، أنه يجابه، يقتحم، ولا يتردد في أن يحارب. كل ذلك من أجل الوصول إلى ما يعتبره حقا وصداقا. هذا الوصف ليس له علاقة هنا بالسياسة وإنما بالتصوير بالدرجة الأولى. إنه يبحث عن العواطف الأكثر صداقا، عن القضايا الأكثر جوهرية عن البؤرة المركزية التي يستطيع من خلالها أن يرى الأشياء والعلاقات دون بهرجة أو تزيف.

وحيث أعطى الدمية مستقلة في لوحات الطبيعة الصامته المبكرة، وفي فترة لاحقة أخذت شكل الجلوس. أما حين نهضت فلم تشأ أولم تحتل أن يكون أحد آخر معها. ورغم ما ميز وقفاتنا من تحد ومن تعب ودعوة وشهوة.. وضعف أيضا، فإن تلك الطريقة بالوقوف منتصب، والعنقوان في التصرف، جعلوا مروان يستعيد وجوه السبعينات لكن بطريقة شاقولية.



العواطف والإحاسيس والرغبات: «كانت الدمية تتجاوز الفجل. كانت تتمسك بالجسد، الزهد، السرة، ما دونها وبالتالي قالت، بالنيابة كل شيء».

كانت «دمية مروان تقف في وسط الطاولة تقريباً: الكتفان ملتصقتان بالراس، الذراعان متدلّيتان إلى الجانبين.. اللباس الساقان، الذراعان.. كلها منفصلة عن بعضها بوضوح، كما لو كان الشكل منظورا إليه من الخلف» هكذا يقول تيغرز، ثم يتابع: «في لوحة ثانية تلغى الحدود داخل اللوحة، تتداح الأشياء لتتراطب، من جديد، في نفس الوقت كل هذا من أجل التعبير عن حالة أو موقف، لأن «الدمية ليست لعبة، إنها جذابة وخطرة، مستسلمة مطواعة، وفي نفس الوقت معتدة بنفسها» إنها، ظاهريا، سليبية لكنها متجاوزة وتعبر عن الصراع» ويتضح ذلك في الوجه بشكل خاص، إذ قد يكون «ساحرا،



تدية ، يعد أن ذابت وجوه المرحلة السابقة مع غاريس الأرض، وأخذت تتلاشى أو تقيب، انتظارا 'مطار جديدة من أجل أن تحيا مرة أخرى.

وحول بعض الصفات التي قد تظهر في اللوحة، اختلاف وجهات النظر حولها أو طريقة التعامل معها، يوضح مروان رأيه فيقول: «حتى الضعف في الملامح الذي قد يتبدى في الوجه يمكن أن يصبح ذروة القوة، وقد يكون القبح موضع جمال في بعض الأحيان. هذا التباين في وجهات النظر حول القبح والجمال، حول القوة والضعف، يكون غالباً نتيجة اختلاف المقاييس واختلاف القيم أو النظرة.

ولأن مرحلتى الطبيعة الصامتة والدمية متقاربتان ومتداخلتان، فالكثير من الصفات التي تنطبق على الطبيعة الصامتة تنسحب أيضاً على الدمية، خاصة من حيث الألوان ، بل إن ألوان الدمية تبدو أكثر إشراقاً، وتنسم بالمهارة العالية والروح التجريبية معاً، رغم ما فيها من خطورة أو لكونها ألواناً غير مألوفة بالنسبة لروان بالذات، وقد أشار بشكل خاص إلى الأحمر الذي لم يستعمله من قبل.

إن ألوان الدمية تجاوزت لوني لكل أعمال مروان السابقة، حتى بالنسبة للطبيعة الصامتة، إنها، في أحيان كثيرة عنيفة مهاجمة خلافاً لألوان الطبيعة حيث تصبغ في لوحات كثيرة شديدة الشفافية وأشبه ما تكون بضوء القمر.

ومن الدمية نكتشف ملامح مرحلة الوجوه الأولى، ونكتشف أيضاً نواة مرحلة الوجوه الثانية،

من حيث بناء اللوحة وطريقة استعمال اللون وكثافته. وربما ساعد على وجود هذه العلاقة الموضوع ذاته، فعروان يركز في الدمية على الوجه، صحيح أن الأجزاء الأخرى تحظى بقدر كبير من الاهتمام، لكن مركز النظم هو الوجه بالدرجة الأولى. وهذا ما يفسر عودة مروان للوجوه مرة أخرى، إذ بعد أن اكتشف أفاقاً جديدة وهو يعالج موضوع الدمية، كانت العودة إلى الوجوه منطقية وقوية في آن واحد.

كما نلاحظ في وجوه المرحلة الجديدة ميلاً إلى ألوان الدمية، ولكن ضمن منظور متطور ومتقشف، كما يحصل بالنسبة لعدد كبير من الرسامين حين يصلون إلى الخلاصات التي ظلوا يبحثون عنها فترة طويلة.

ولا بد هنا من وقفة ذكرى، ووقفة مقارنة.

فتلك المرأة ، خدوج، القصيرة ذات الحديبة، المخيفة بقصصها وشاياتها، وأيضاً بالصفعات التي طبعتها على خد مروان، هذه المرأة لم تغب عن ذاكرته، وقد «خلدها» بأكثر من لوحة.

لكن من يعن النظر في الدمية، يشتت مظاهرها وتجلياتها، منذ أن كانت مليفاً ، وحتى اللوحة الأخيرة، يجد شيئاً من خروج، أو هكذا تراءت لي وأنا أأمل طفولته واستمرضها من جديد.

إن الكراهية في مرحلة معينة تتقلب في مرحلة لاحقة إلى شفقة، إلى نوع من الرثاء، وحتى التشوهات الخلقية التي تبدو مضحكة أو مقززة في فترة معينة تتحول في فترة أخرى إلى عطف، وربما تجعل أيضاً في محاولة للتعويض.

ومع ذلك يجب ألا نقودنا هذه القراءة النفسية أو الأدبية إلى تلخيص العمل الفني إلى كلمات، أو تجريده من صفاته التصويرية والتي وحدها تعطي القيمة التي يستحقها.. إن هذه الملاحظة قد تضيء جانباً من العمل الفني، وقد تخلق تشويشا يفسد التعامل معه، لكن معلماً كانت القطعة تعني شيئاً هاماً للبائوس، قد تكون خدوج تمثل شيئاً مقارباً بالنسبة لروان، وكذلك الحال بالنسبة للسائقان التي اختارها بيكاسو لنسائه في



ويشير روبرت كوديلكا وهو يستعرض سيرة مروان الفنية: «أدوارد مونج كان مثالا يحتذى ، وكذلك سوتين، لكن مروان، في لقاءه مع هذين الفنانين، أو غيرهما لم يكن مسيرا أو خائفا، كان محببا ومستقلا».

إن من جملة القضايا المشتركة بين مروان وسوتين الاعتماد على السلاسل ، فمن يرسم سوتين الذبيحة أو الشجرة ، ويفعل ذلك عشرات المرات ، وعندما يتحول الى عيون مفتوحة لاكتشاف الثقافات والآثار التي ترتب على كل حالة، واحتمال توالدها، أو أن تكون أساسا أو نواة لعمل لاحق، كل ذلك دون أن تشبه لوحة أخرى، إذ تبقى لكل واحدة خصوصيتها ، فان مروان وهو يتأمل تجاربه بعين الناقد واحساس الفنان في محاولة لاكتشاف آفاق جديدة يعتمد المبدأ ذاته دون أن يقع في التقليد، ودون أن تثبت شخصيته في نفس الوقت.

إن «القراءة» إذا جازت هذه الصفة بين مروان وسوتين ، تتبدى أكثر ما يكون في الطبيعة الصامتة، خاصة في الدمية، وتتبدى هذه «القراءة» من حيث الألوان وبناء اللوحة، وذلك التكرار الصاعد، الذي يقود من حالة الى أخرى من مرحلة الى مرحلة تليها.

لكن أكثر من هذه «القراءة» بين الاثنين الرؤية ، و تلك الروح في التعامل مع العمل الفني، الامر الذي لم يكن سهلا فهمه في الغرب الأوروبي والمعتمد على الاستيطان الداخلي الذي يلتقي ويتماس مع التجريد، لكن لا يصل الى التجريد الكامل نظرا لاختلاف الدوافع ولما يراود أحقيقه العمل الفني.

مرحلة معينة، فقد التقط هذا النمط من السيقان حين كان طفلا، وكان يراقب النسوة وهن يغزلن الصوف، أو يقمن بالعمل وحول ذلك يقول مروان حين زار متحف بيكاسو في باريس، ورأى ضمن مجموعته الخاصة عددا من أعمال رينوار، وكان معظم هذه الأعمال نساء عاريات.

يقول مروان: «تعجبت في البداية ، ولكن ، وبعد التفكير وجدت التفسير: عاريات رينوار يرغلن بالياسمين، أما نساء بيكاسو فكن دون عطر، ورغم أن الاثنين اعتمدا معا، فالجمال الاغريقي في رؤية الجسد، إلا أن سيقان نساء بيكاسو لم تكن ممثلة فقط وإنما الامتلاء والقوة معا».

أما المقارنة الضرورية في هذا المجال فمع فنان يعني الكثير

لمروان : سوتين.

لقد رأينا في القسم الأول من هذه الدراسة، أن سوتين من جملة الرسامين الذين لفتوا نظر مروان ، منذ كان في دمشق، كان يقول في تفسير ذلك: «ان العنف الحيوي والذكاء واللون والغضب والفرح في تلك الألوان، وفي معالجة ذلك الشكل، لفت انتباهي وتعلقت بها. ولقد بقي هذا الاعجاب مستمرا حتى اليوم، اني اعتبر سوتين من أهم فنانين هذا العصر بسبب خصوصيته ، وبسبب حسيته، وبسبب علاقته بالانسان والطبيعة والأشياء».

ويضيف مروان ، وهو يتذكر : «ذكر ناقد برليني مطلقا على أول معرض لي، وكان العنوان الذي اختاره لذلك التعليق: «مطاردون يطاردون» كتب ذلك الناقد : «بين سوتين ومروان خمسون عاما وما يربطهما انهما جاءا من الشرق الأول من أقصى الشرق، من روسيا الى باريس ، والآخر من دمشق ، من الشرق الآخر، الى برلين، وأن هناك رابطا حسيًا بينهما من رؤية الأشياء وعلاقة الرسام مع الخارج وماهية هذا الخارج».

الواقعية الشعرية الفرنسية ١٩٢٢-١٩٥٧



بقلم : هنري أجيل Henri Agel ترجمة : مي التلمساني *

التاريخي، نستطيع أن نميز بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٥٧ (وهو العام الذي سيشهد ظهور جيل «الوجة الجديدة» ظهور تيار من الانتاج الفرنسي تدعمه حركة معقدة تختلط فيها الملاحظة المبررة بالتمرد والرغبة في التحرر والمشاعر الحانية الآسية.

ويلاحظ غالبية المؤرخين السينمائيين ، على مدى هذه السنوات الخمس والعشرين، أهمية بعض نوبات المعارضة التي يصعب، في رأينا، أن نؤكد بشكل قاطع وحدتها وصلابتها . لنقل إن هناك ثلاثة خطوط على الأقل تتشابك ضمن مجمل الأعمال التي تجاوزت مرحلة الحرب العالمية الثانية ثم مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية. أولا: إدانة النظام الاجتماعي في ذاته (وقد لعب الشاعر جاك بريفر دورا رئيسيا هنا)، ثانيا: التنازع للعادات والتقاليد بشكل تهكمي وواضح، ثالثا: بزوغ الغنائية التي قد يعود مطلعها إلى «رامبو» الذي قال - «لسنا من هذا العالم» - والتي كانت آنذاك وسيلة لرفض الوضع الانساني وأوضاع المثقفين والبروليتاريا بكافة مسؤولياتها، كما بدت في نظر المتشددين بعد الحرب ١٩١٤ - ١٩١٨. لقد تحمل افضل السينمائيين الفرنسيين آثار الأزمة الاقتصادية والأخلاقية

الواقعية الشعرية الفرنسية مدرسة تتكسب، هي أيضا، معنى خاصا. حيث امتدت بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٥٧ لتشمل ثلاثة أجيال من السينمائيين تميزت أفلامهم «بالتعبير عن قلق ما والاحساس الشعري بالاحباط العاطفي والمعاناة المتوقعة والتوق الى التطهر». عادة ما نجد في تلك الأفلام ميلا مرضيا للأجواء القاتمة الكثيرة، وإحساسا بعدم الانسجام مع الحياة يجد ضالته في الشوارع الرطبة والمرايا الليلية. وسوف تمتد هذه الأجواء لما بعد الحرب العالمية الثانية ولن يحل محلها سوى روح «الوجة الجديدة» في ١٩٥٨.

إن الواقعية الشعرية مهمة في تاريخ السينما الفرنسية ليس فقط لأنها تصل بين خطي القوة، المتعارضين ظاهريا، وهما خطا «لومير» و«ملييس»، ولكن لأنها تحدث انصهارا بين غريزتين أساسيتين في السينما وهما تدفق الوثيقة للمسوسة وأفلات الخيال العاطفي. والواقع يستغل هناك دائما واقعية شعرية طالما بقي الفن السابع ظاهرة تشكيلية ، اجتماعية وإنسانية. ولكن من المنظور

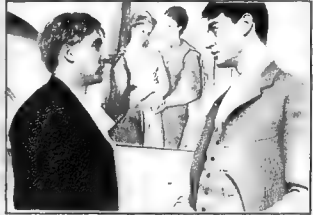
* كاتبة من مصر.

رينوار، فيسكو كارنيه، فيديريو بيبكي، (ونضيف اليهم اليو جريميون وأتون-لارا في المكان المناسب). تلك العلاقة الغامضة نوعاء حيث يمتزج الحنين بالضغينة. سوف يوضح بيير لويرون في الجزء الثاني من كتابه «خمسسون عاما من السينما» حين يقول «إن



لقطة من فيلم «صوب» على عازف البيانو، للمخرج تريفو

التي شهدت رسوخ الحركات الاجتماعية الاقتصادية مثل الانضمام للماركسية وللتيارات السلاقلاتية مثل السدانبة والسوريالية. في كلا الجانبين، كان هاجس اشتغال حرب عالمية جديدة يبدو واضحا، وكان هذا الهاجس يتأكد بشدة نظرا لصعود



لقطة من فيلم «جول وجيم» للمخرج تريفو

الحبكة التي تقصد أن تكون إنسانية وحقيقية (...) تحيط بها هالة من الآمال والأحلام والطموحات، ثم يؤكد على البيئة التي «تطفو فيها مشاهد ساحرة يكشف الأبطال أنفسهم من خلالها أو يضيئون فيها». الأمر الذي يستمر بعد ١٩٤٠ في أفلام أقل أهمية مثل «عروس الظلام» لسيرج دوبروليني و«بلد بلا نجوم» لجورج لاكمب.

وباعتبار أن هؤلاء المخرجين، من أكثرهم موهبة إلى أكثرهم تواضعا، يكشفون عن كونهم ورثة التقاليد الأدبية (الطبيعية) وكونهم شغوفين بالفانتازيا الاجتماعية التي رسخت جذورها في أمريكا ومن ألمانيا، وشهود مختلف المتناقضات الاقتصادية في عصرهم، فإنه من الصعب أن نلم بالعامل المشترك من الواقع الحي الكائن في أعمالهم وإذا كان الواقع الراهن جزءا لا يتجزأ من الخيال فإنه يخاطر بأن يظل غائما على الشاشة، ذلك الواقع الذي يتحول بالنسبة لعالم الاجتماع إلى مجرد أرقام، وبذلك، بدلا من أن يطرح بوصفه أمرا متبا (وهو ما يتنمى جريميون فيما بعد) فإنه يتبلور في حالات بعينه (منها على سبيل المثال فيلم «دفتر الحفل») وفي بعض أقدار المخرجين التميزين - الأمر الذي يحدث ببعض التلذذ بالألم الرومانسي.

الميل للأجواء القائمة

يتوافق الميل إلى الأجواء الكثيرة القائمة الذي يتجلى منذ عهد لوى دولوك وجان ابشتين والذي ينبع أيضا من روايات أدبية، مع رسوخ الشخصيات غير المتطقة التي تقع ضحية «قدر» ما جهره ميتافيزيقي وإن كانت أصولا اجتماعية (وهو ما ستجده في فيلم

الديكتاتوريات ووجود قسوة أو لامبالاة.

التعبير عن القلق

سوف يتعمق هذا الوعي صبيحة حرب ١٩٣٩ مع أفلام مثل «قانون اللعبة»، وقد رأى «روجر مانفيل» من جانبه، في الأعمال التي قدمها مارسيل كارنيه و«جاك بريفي» تعبيرا عن قلق بيدي في جانب مهم من أفضل سينما قدمتها فرنسا ... أجسادا شاعريا بالأحباط العاطفي والام المتوقس والتوق إلى التطهر، ويمكننا أن نقول أن هناك كثيرا من النقاط المشتركة بين هذا الهوس النفسي وبين نفاذ تشيكوف إلى أعراض الأزمة الحادة التي عاشها المجتمع الذي شهد تحله وتفتته من حوله. وعلى ذكر بعض أفلام رينوار ودوفييه، يضيف الناقد الإنجليزي: «لقد جعلت هذه الأفلام من السينما الفرنسية امرأة طالعت فيها بلدان أخرى كثيرة شعيرة التناول الإنساني للحياة». ويعتبر آخر، فقد انخرط عدد من المخرجين وكتاب السيناريو في نزاع مباشر أو غير مباشر من خلال احساس الشجن الذي ولد من عدم توافقهم المادي والمعنوي مع العالم الذي فرض عليهم العيش فيه.

أطلق جورج سادول على الفصل الخامس عشر من كتابه «تاريخ السينما العالمية» عنوان «الواقعية الشعرية الفرنسية (١٩٣٠ - ١٩٤٥)» بالإشارة إلى روجر مانفيل، وأكد أنه على الرغم من التنظيم التجاري الخافق الملائم لغريزة التجمع، تشكلت مدرسة من المخرجين المستقلين، يعمل كل منهم لحسابه الشخصي بلا شك، ولكن بنفس روح الفوضوية الغنائية، ويذكر هؤلاء المبدعون الذين تجمع بينهم «رابطة مشتركة وإن ظلت غائمة نوعا ما وهم كلير،

علينا أن نتوقف قليلا أمام ذلك الذي كان سيزيف وبروميثيوس هذا العصر والذي عمل مع كل المخرجين الكبار، منذ جريميوني وحتى أوتون-لارا، حتى عام ١٩٥٨ تقريبا قبلما ينصاع للعمل التجاري البحت، ولنستمع إلى بيير نوفيلا وهو يعرف بهذا اللقب في كتابه «السيمنا.. أسطورة القرن العشرين» حيث يقول: «إن جابان يطارده القدر، القدر الحديث، حتى أنه يبدو مثل ضباط الشرطة، تنقله السلوجيات الاجتماعية الحفقاء ومتطلباتها، أو الرغبات التي لا علاقة له بها والتي توضع في طريقه بلا رحمة». في فيلم «طلع النهار»، كما في «الوحش داخل الإنسان» تبدو نوبات غضب جابان وكأنها نتائج القدر الاجتماعي الذي يرقعه في فخه والذي يبلغ أحيانا مرتبة المسألة الاغريقية.

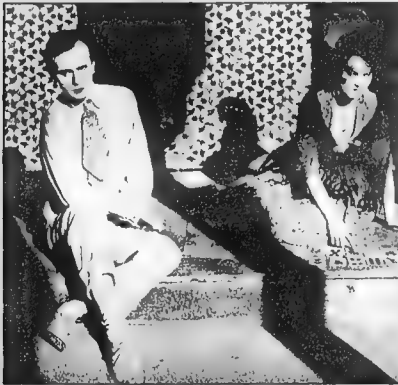
هل كان ثمة انقطاع؛ في مجال كتابة السيناريو، بين كتاب الثلاثينات وكتاب الستينات؛ لنقل أن شارل سبك ونهري جانسان لم يأتيا بالشئ الكثير للواقعية الشعرية، غير أن ظلما شديدا وقع أولا على جان أورانش وبيير بوست (الذين اعطاهما جان تافرنيه فرصة ثانية بعد ١٩٧٥) ثم على جاك سيجور الذي أتاح لإيف الجيرييه أن يعطي أفضل ما عنده من عامي ١٩٤٧ و ١٩٥٢ والحقيقي أن خيال جاك بريفي وميله للتقريب وتوافقات الكتابة كانت هي العناصر المؤسسة لكتابة السيناريو بشكل رائع. ولقد اتصلت بشكل حميم بمعنى الجنون والعبث اللذين لونا سيمنا ما

وابات الليل». تلك هي وجهة نظر بيير لوبرون حين يؤكد أن واقعية الشعرية لفترة ما بين الحربين «تقابل بين الأحاسيس الإنسانية ورغبة الإنسان عادة في الحياة وبين فسوة القدر الذي لا إله له». مما لا شك فيه أن نفس هذه الفترة لم تخل من الأعمال التي تتميز بتفائل طقولي، غير أن الخاصة الغالبة نوعيا هي خلق جو مأساوي أطلق ريمون شيرا اسم «أجواء» على كتاب قزم يضم صورا معيرة عن هذا الجو ويستدعي هذا الكتاب روح الشعر اللاذع «الذي ينضج على الضواحي الكئيبة ذات الطرقات الخاوية، خافتة الضوء». ومن منظور ريكارد يقترن من فيلم فرانك بورزاج «أهل المنطقة» يشير إلى «الديكورات على طريقة كاركو أو ماك أورلان».

يجب أن نذكر أن هذه الأجواء حيث يعل الكايوس في ترمات العلية اليومية كانت أجواء أفلام مثل «حلمي لولوك والورادو» للرابييه و «قلب مغلص» لايشتين. كان الجو هنا (بما أننا مضطرون للعودة إلى هذه الكلمة) قريبا من ذلك الذي ابتدئته التعبيرية، ولكن أكثر صفاء وأكثر خفة من الناحية التشكيلية. باختصار أكثر وضوحا. وعلى الرغم من ذلك فسوف يزداد هذا الجو كثافة مع الثلاثينات وحولها عندما تتلو «السنوات الصحية»، «السنوات المجنونة»، ويتلو الأسأل العريضة الجريحة إحساس بالتشاؤم يغذيه تصور فرنسا الاجتماعي والدولي والجموح الذي سوف يؤدي إلى ميونخ. يستقر إذن في القلوب وحول المدن البائسة نوع من اليأس حتى أننا لا نعجب أن يشير سينمائي روسي مثل ميوكنتش إلى «الطابع الانتحاري» للسينما الفرنسية آنذاك.

ثلاثة أجيال من المخرجين

في إطار التعبير عن منظومة التيمات التي مثلتها ثلاثة أجيال من السينمائيين لا نستطيع الفصل بين المخرج وباقي فريق العمل الذي يضم كاتب السيناريو والحوار، مدير التصوير، مهندس الديكور، كاتب الموسيقى وقبل كل هؤلاء من وجهة نظر الجمهور، الممثلين، فلتنبأ إذن بهؤلاء. «إن أساطير القدر وسوء الحظ سوف تتجسد في عدد من الممثلين الذين يؤثر طابعهم الدرامي بشدة في سيمنا تعتمد أساسا على الشخصيات. تتشكل ملامح هذه الأسطورة من خلال رقة «جبابان» اللفظة، وصلافة «جوفيه» المستهتر، وحتى طيبة «ريمو» وإنسانيته (لوبرون) ويجب أن نضيف في المكان المناسب «ميشيل سيمون» الذي سيمثل تحت إدارة رجال مثل رينوار وفيجو وكارنيه ودوفييه وكير. ومن الناحية السنمائية، حاشانا أن نستبعد «مادلين رونو» و«ميشيل مورجان» وفي أوج الواقعية الشعرية، «أرليت».



لقطة من فيلم «الدورادو» للمخرج لاربييه

رسيل كارنيه حتى أننا أدركنا فيما بعد كيف أبتعت غنائية شاعر ديوان «كلمات» الحارة والأخوية وتهكمه السريالي وعشقه لكل ما هو حي. بإساقات من الأمل والضوء أثناء عمله مع رينوار (في فيلم جريمة السيد لانج)، ومع جريميوز (في فيلم قاطرات)، ومع بير بريفر (في الرحلة المفاجئة) ومع بول جريمو (في فيلم العسكري الصغير). هكذا كان بريفر شاعر ذلك العالم.

الواقعي والسريالي،

المربع والمضحك

الليالي والنهارى

المألوف واللامألوف

مهندس الديكور علينا أن نعطي مكانا هاما للآثار لميرسور، الذي تأكدت موهبته منذ بداية تعاونه مع فيديري (السادة الجدد) ومع رينيه كلير (تحت أسطح باريس) وقد ظل مخلصا لهما وكان أشهر أفلامه «السوق الخيرية البطولية». غير أن الكسندر تروتير، الذي ظل يعمل بالسينما حتى ١٩٨٩، سلك درب معلمه وحاز شهرة دولية: فقد اشتغل في فرنسا مع جريميوز، كارنيه واليجريه ويشكل خفي عمل في «ضوء الصيف» و«أبناء المقصورة العليا»، وارتبط اسم ليون بارساك بالفيلم الأخير. وقد تعاون بارساك بين ١٩٢٨ و١٩٥٦ مع كلير وكارنيه. أما ماكس دوي فقد شكل مع أوتان لارا أجواء شديدة الخصوصية والجمعية كما في «شيطان الجسد»، وقد توفي كريستيان بريار ذو الأسلوب الموحى قبلما يعطي كل ما عنده كما يشي بذلك فيلم «الجميلة والوحش».

كان لانبهار الصورة والموسيقى فعالية خاصة بفضل موريس جوبير الذي عمل مع فيجو، كلير وكارنيه. وهو نفس الطبايق الموسيقي الساحر الذي نجده عند جوزيف كوزما، مؤلف موسيقى أفلام رينوار، كارنيه وجريمو. علينا أن نذكر أيضا جورج فان باري (الليلين)، رينيه كلويرك (سيليبي)، والشبح) موريس ترييه (زائرو المساء) وجان فنيير (منع لمس المال).

وبعيدا عن الجماليات المؤرخة، كان لدى فرسان

الواقعية الشعرية ميل عميق لأسرار النفس البشرية وثقة هائلة في الرجل وفي المرأة يشوبها قلق رقيق واهتمام بالغ بالحياة المعاصرة، وهو الذي حافظ على أفضل ما عندهم الشخصية.

الموجة الجديدة الفرنسية

١٩٥٨-١٩٦٥

بقلم: رينيه بريدال

ربما تكون الموجة الجديدة الفرنسية هي المدرسة التي كان لها أكبر دوي في أنحاء العالم وذلك بفضل عاملين هامين ضمن



لقطة من فيلم «ماريو ساء للمخرج بانيول

الجميل مثل كل شيء

هذا العالم المفعم بالحركة، الذي ينسج من التناقضات وينزلق من الواقعية إلى الحلم، صنعه هؤلاء التشكيليون الذين يصوغون الضوء ويبتون المكان. ولنذكر لكل منهم واحدا على الأقل من أفلامهم المتميزة: من مديري التصوير نذكر جورج بيريتال (الحرية لنا)، بوريس كوفمان (الرشاقة) أوجين شوفتان (رضيف الضباب) كلود رينوار (نزعة في الريف) أرمان تيرار (الصمت من ذهب) نيكولا هايير (ذنيات) روبرت دوقير (خوذة من الذهب) كريستيان ماتراس (السيدة ...) لوى باج (ضوء الصيف) هنري ليكان (معركة السكة الحديد) فيليب أجوستين (رقية). ومن

السنة الأوائل

من ١٩٤٧ حتى ١٩٥٧، أقلت نحو عشرة أفلام من هذا الشكل العام، كاشفين بذلك عن سعة مخرجين استطاعوا إخراج أعمال قوية متصدين لعادات تضمن نجاح التقاليد بشكل لا تق. أربعة منهم أخرجوا أول أفلامهم الروائية الطويلة داخل النظام الطبيعي للاتراك، وهم روجيه لينهارت (المطلة الأخيرة - ١٩٤٧)، الكسندر استروك (اللقاءات السيئة ١٩٥٥) روجيه فاديوم (وخلق الله المرأة - ١٩٥٧) ولوى مال (مصعد إلى القفص - ١٩٥٧). ولكن اثنين آخرين كانا قد أخرجنا من قبل بشكل حر في متجاهلين بشكل رائع قواعد المركز القومي للسينما (تصريح التصوير، البطاقات المهنية...)، وهما جان بيير ملقي (صمت البحر - ١٩٤٧ ثم ثلاثة أفلام روائية طويلة بين ١٩٥٠ و ١٩٥٦) وأنيس فاردا (بوانت - كورت - ١٩٥٦).

كلهم يشتركون في مفهومهم الطموح للإبداع السينمائي وأثر نظرية الكاميرا - القلم فيه (أنظر الكسندر استروك، الشاشة الفرنسية، فيكران فرانسيس عدد ١٤٤، ٣٠ مارس ١٩٤٨). فقد اعتبروا السينما فنا ولغة ووسيلة تعبير وليست مجرد عرض أو مهنة عادية (ترأس كلود أوتان - لارا النقابا القومية لحرطفي - الفيلم). هؤلاء المخرجون الستة يشكلون نوعا «الأب» الروجيين للموجة الجديدة والتي لا يجب أن ينسبنا تفجرها المفاجيء أنها لم تكن ممكنة بدون اجتماع ظروف عديدة مواتية.

من نوادي السينما إلى 4X - 500 ASA

كان عشق السينما هو عهد الموجة الجديدة. في الخمسينات، اكتشف آلاف الهواة من خلال نوادي السينما كل من ايزنشتين، أورسون ويلز، كارل دراير والتعبيرية الألمانية. وأيضا، من المعاصرين، انجمار برجمان، كنجي ميزوجوشي ومايكال أنجلو انطونيوني. وامتلأت السينماتيك التي أسسها هنري لانجلو في كل الفترات ملها مثل دور العرض ذات البرنامج الأساسي المزدخرة في باريس (استوديو ٢٨، أورسولين، لاجادو، استوديو كارديتيه...) وفي استوديو بارناس، استقبال جان - لوى شيري في نفواته انثريه بازان ورفيق مجلة ليكاييه دوسينا التي كانت موضوعاتها تعاد أو تناقش في الجلات الأخرى المتخصصة التي ظهرت أيضا بين عامي ١٩٤٦ و ١٩٥٤ (ومنها إيجاج آيه سون، تليسبييه يوزتيف، سينما).

وبالتوازي، كان التلفزيون يبحث عن نفسه، بعيدا عن أجواء الديكورات المصنوعة التي كانت تشتمل في كافة الأفلام «الكبرى» الفرنسية. على الشاشة الصغيرة. لم تكن أهمية العمل تكمن في الحوار ولا في الكمال التقني وإنما في صدق صورة أو ثقة نظرة ما أو جراحة حركة مأخوذة في عرض الشارع باستخدام كاميرا ١٦ ملم. وعلى الرغم من أن كوداك كان قد أعد وسوق شرائط خام تسمح حساسيتها بالتصوير في ضوء النهار إلا أن الأفلام الفرنسية

أما أخرى كثيرة هما بريق المجلة التي حملت الرسالة وهي مجلة «أييه دو سينما» والأثر الحاسم الذي خلفته الأفلام التي أخرجها «غزو المجلة» من النقاد الذين تحولوا للإخراج السينمائي: تروفو، ديابلو، شابرول وآخرون. ولقد كانت الستينات فترة ملازمة أيضا «النوع» من التجديد الذي مهد له العمل النقدي المكثف. كانت الموجة الجديدة دعوة لا مثيل لها للإجترار على صناعة السينما بشكل مغاير.

الجودة الفرنسية

في قلب الخمسينات، كان تعبير «الجودة الفرنسية» يعني أعلى سلم إنتاج منتظم من خلاله الخصائص التي حققت النجاح لأفلام «الواقعية الشعرية»، والتي أصبحت تطبق خارج سياق سنوات ما قبل الحرب. ولقد وضعت التقنية البانفخة (من إضافة وحركة كاميرا) في خدمة الاقتباسات الأدبية التي كتبت حواراتها خصيصا لنجوم هذا العصر، وميز هذا الانفلاق النفسي والجمالي عصر الاستوديوهات الذهبي.. وقد بدأت معداتها تعاني وطأة الزمن.

إنه العصر الذي شهد تنوع أعمال كلود أوتان - لارا القمع قبل الحصاد، الأحمر والأسود - هنري - جورج كلوزو (ثمن الخوف، الشيطانيات) مارسيل كارنيه (جوليت أو مفتاح الأحلام، تيريز راك) ريمون كليمان (العاب ممتعة، السريبو) إيف الجبرية (المتحرفون) جوليان موفيفيه (ماريان أيام شبابي) رينيه كليم (الحيل الكبرى) كريستيان جاك (فانفان لا توليب) اندريه كيات (كنا قفلة) جان - بول روشان (حالة الدكتور اوران) لو لوى دكان (الصدق الجميل). وعلى الرغم من أن كل فيلم في ذاته مهم، فإن مجمع الأرباب هذا منذ ١٩٥٠ يبنو بشكل عام حبيس وصفات الماضي، غريبا عن الواقع وعن التطور العام للسينما (في إيطاليا أخرج فسكونتي ولتراني وفليني وروسوليني وانطونيوني في العصر نفسه أعمالا شديدة الحداثة عن طريق ثورة اللغة التي استخدموها والتي اتاحت عمقا مذهلا عن مستوى الموضوعات).

إلى جانب هذه الجماعة الأكاديمية التي انصاعت للتوجيهات الحرفية الخاصة بالفاعلية وحسن الذوق، أخرج عدد من كبار السينمائيين المتميزين أفلاما نادرة لا يتقاطع مسارها مع مسار ملوك السينما السائدة. من بين هؤلاء جان رينوار (رقصة الكان كان الفرنسية)، جان كوكتو (أورفيرس)، جاك تاتي (الجارة السيد هول) وروبير بريسون (مذكرات قس في الأرياف) بينما دفع جاك بيكر في فيلم «خوذة من ذهب» وماكس أوفلس في فيلم «اللذة بالنظام إلى منتهاه أخذا أفضل ما فيه. غير أن هذا العمل على الهامش أمر عسير: فلم يستطع بيكر أن يتجنب دائما إخراج أي شيء (على بابا، أرسين لوين) كما أدت ديناميية فيلم «هولا موتس» الباروكية إلى أن يشهد أوفلس آخر روايته وهو يشوه بشكل كره من قبل حماة التقاليد التجارية.

ظلت تصور في الاستوديوهات باستخدام العشرات من عاكسات الضوء.

ولو أن معقل السينما الراقصة قد ظل حصينا على المستوى التجاري فإن جمهوراً جديداً كان يرغب في أن يشاهد في دور العرض سينما مغايرة تختلف عن تلك التي تشق نفس طريق كارتنيـ دولاتوا الذين أصبحوا الآن فصاعداً يلهبشان على آخر نفسـ ومنذ بداية العقد، أثبت مخرجون لامعون للأفلام القصيرة أن الشباب ينتظرون أن يتناولوا أسماكهم (بيير كاسست، آلان رينيه، جورج فرنانجو، كريست ماركر، جاك دومي) وتحول النقاد أنفسهم ويبدورهم إلى الأخراج وذلك بفضل بيير براونترجي الذي مول في ١٩٥٦ - ١٩٥٧ الأفلام الأولى القصيرة لجان - لوك حودار وفرانسوا تروفو

وجاك ريفيت
وايريك رومير..

ثورة الميزانية الصغيرة

لم يكن لهذا الانتظار أن يؤدي إلى تحقيقات غليظة لو لم يتمكن هؤلاء النقابـ السينمائيـسون تطبيقاً من نجيب العائق التقني والمالي والمؤسسي السذي تمثل في قوانين وعادات الوسط المهني ولحسن الحظ، قام شابربول

بالتصوير في ديسمبر ١٩٥٧ - يناير ١٩٥٨ خارج كل اللوائح ليخرج فيلم «سريع الجميل» بفضل ما ورثه من زوجته من مال وجعل على جائزة الجودة من المركز القومي للسينما و قدرها خمسة وثلاثون مليوناً من الفرنكات الفرنسية القديمة غطت تكاليف الفيلم تقريباً قبل توزيعه تجارياً؛ ثم أعاد الكرة على الفور في فيلم «أبناء العم» وساعد إيريك رومير و جاك ريفيت على القيام بعمل بهرج الاسد و «باريس ملك لنا». عندئذ هزل المنتجون وقد أغرتهم الحسابات البسيطة والميزانيات الضئيلة (من أربعين إلى خمسين مليون فرنك) والتي تصاحبها عود بمضاعفة الأرباح (في دور العرض ومن خلال جائزة الجودة) وانطلقوا يسعدون المنتصر،

مانحين الشباب الامكانيات - المحدودة - اللازمة لتصوير أو - أفلامهم، سواء كان يدعمهم تاريخ مطمن في العمل كمخرج - للأطفال القصيرة (مثل فرنانجو ورينيه) أو كانوا يقدمون نفس البروفيل، الذي قدمه شابربول وتروفو الناجحان (مثل جودار، دومي، كاسست، دوتويل - فلكرز...) ولأن أفلام الموجة الجديدة تكلفتها أقل بكثير من أفلام كلوزو، كثير، كاليغون أو دولاتوا فقد استطاعت الحركة أن تنمو واستطاع المخرجون الجدد أن يطروا محل القدامى. فالنجاح الاقتصادي وحده من شأنه أن يجعل ممكناً التطور الجمالي.

سينما القطيع

لم تغير الأفلام الروائية الأولى من أخراج جاك بيكر وكلود أوتان - لارا

وهنري جورج السينما الفرنسية التي قامت عام ١٩٤٢، لكنها كشفت عن ثلاث مواهب جديدة - قيادة على استكمال المسيرة في ١٩٥٨ - ١٩٦٠، كان الموقف مختلفاً، أولاً لأنه لم تعد هناك ثلاثة أفلام أولى فقط بل عشرات منها غلت على مدى ثلاث سموات متتالية إنتاج القدامى، ومن ساحية أخرى،

اختلفت هذه الأعمال عن تلك التي سبقتها على الفور. ليس فقط لأن المخرجين كانوا حقاً جديداً ولكن لأن الممثلين وكل الفنانين أيضاً كانوا كذلك. ولأن المخرجين كانوا يكتبون أفلامهم بأنفسهم فقد اختفى كتاب السيناريو وكتاب الحوار زمناً من مقدمة الفيلم. وقد تخلت هذه الأفلام التي صورت في الشارع دون أضواء إضافية، عن الجماليات المصنوعة في الاستوديوهات لصالح أسلوب بسيط ضعيف وواقعي. أما الموضوعات الكبرى فقد حلت محلها القصص اليومية التي تقدم على الشاشة للشباب الذين لم تعد علاقات الحب والعلاقة بالعالم وبالأخرين تشبه في شيء، رمزية، الجودة الفرنسية» المتكلفة. ومع تغير الجمهورية في البلد تغيرت السينما



لقطة من فيلم «قانون اللعبة» للمخرج جان رينوار

أيضا. لقد اهتم الخرجون الكتاب بالتعبير أكثر من اهتمامهم بكسب الجمهور، وحل الإبداع الشخصي محل القواعد الدرامية المتقن عليها. أما عن دور السينما كمرآة (الواقع) فقد عكست الموجة الجديدة جيدا عادات العصر ولكن دون ميل لشرح موضوعات اجتماعية أو سياسية.

والواقع أن هناك تيارين متميزين، الأول ينبع من النقد والثاني من الأفلام القصيرة، بمعنى أن أحدهما يأتي من النظرية والآخر من التطبيق والممارسة، فمثلا أعمال رينيه (كان مخرجاً للأفلام القصيرة) أكثر ميلاً للشكلانية من أعمال تروفو. ولكن أعمال درانجو في النهاية أقل عدواة للتقاليد من أعمال جودار القادم من عالم الكتابة وقد كانت هناك رغبة آنذاك للمقابلة بين «الشباب الغريب» القادم من مجلة كاييه دو سينما وبين مجموعة «الصفة الغريبة» لتسجيل الفروق والاختلافات السياسية بينهما، لكن التمييز لا يستقيم عندما ننظر إليه بعد مرور الزمن. فانتيس فاربا ليست أكثر التزاماً من إيريك رومير، وجان - لوك جودار مثله مثل آلان رينيه ورفض ومتعد. لقد صور كل السينمائيين الفرنسيين الجدد في الشارع مثل «روسييليني» وهم يفكرون في هيتشكوك وهوكس. فالمرجعيات تميل إلى جانب هولويود لكن الطريقة والأسلوب (واقعية جديدة) إلا إنها ذكرنا بصورة معاكسة المهارة الأمريكية والأخلاق الروسييلينية، لعلنا نلمس هنا التأثير الروحي بشكل مهيّب حيث الانفتاح الواقعي على العالم شكل من الإنسانية أيضا.

فشل اقتصادي، إرث جمالي

في البداية، كوفي المتجون على جراتهم حيث سجل فيلم «الأربعمائة صفقة» أربعمئة وستة وعشرين ألفاً و«على آخر نفس» ثلاثمئة وثمانين ألفاً. وأفلام أخرى كثيرة بين سمانتي ألف وثلاثمئة ألف تذكرة بدت أيضاً مربحة. استمر النجاح التجاري لثلاثة أعوام وزاد عليه النجاح النقدي الجميل، أما «عاده» الموجة الجديدة الذين تم انتقادهم من اليسار غالباً وتحركوا في إطار مجلة «بورتيف»، فقد كانوا في الواقع أقلية حتى جورج سادول وجان - بول سارتر كانوا من المؤيدين. أما أراجون فقد كان متعصباً بحق بجودار!

بداية، لوحظت بعض حالات الفشل «العمر الجميل» لبير كاست، و«الهرم البشري» لجان روش عام ١٩٥٩ و«لولا» لجاك دومي عام (١٩٦٠) وما إن توقف خط التذاكر عن الصعود حتى بدأت الأشاعات تذكر بالأفلام المشهورة التي اشيع عنها أنها غير جذيرة بالعرض «ميري ناترسيا لكاست»، «خط التسديد» ليويلج، وسرعان ما تحول حزن المتفجّن إلى هلع عندما تعرض أبطال شباك الموجة الجديدة بدورهم للفشل الحاد عند تناولهم موضوعات جادة بعيدة تماماً عن الصورة اللطيفة الشابة

الجذابة التي روج لها مسؤولو الدعاية في أفلامهم الأولى لم يعد لكاست وروش ودومي واستروك وريفيت ورومر أية جماهير وحتى تروفو (في فيلم البشرة الناعمة) وشابرول (في فيلم «المخلفون») وجودار (في فيلم «جنود الدرك») ورينيه (في فيلم «موريل») حققوا نقصاً في العروض بشكل مقلق. لا شك أن هذه الأفلام قد امتدت لثلاثة أو أربعة مواسم لكن كل فشل كان يذكر بسابقه وكان أثر ذلك أكثر من مجرد كارثة نتجت عن طقعة طائشة. لم يعد ثمة شك في أن أفلام الموجة الجديدة كفت عن اجتذاب الجمهور وتمكن الكره المتأصل في المهنة والذي انطلق من معقله نظراً لنجاحهم من واد الحركة في ١٩٦٤ - ١٩٦٥. لم يعد ريفيت ولا رومير قادرين على الحصول على الإنتاج زماناً، ووافق شابرول على أسوأ التنازلات التجارية، بينما حصل جودار وتروفو على ميزانيات محدودة أكثر فاكتر. واستمرت مغامرة الموجة الجديدة ست سنوات.

لكن أحداً لا يستطيع إنهاء تطور جمالي ما بنفس سهولة القضاء على المحاولة الاقتصادية وانتقلت العدوى إلى عدد من البلدان حيث فرضت أجيال جديدة من السينمائيين نفسها في الستينات.. وميز اتصال الكلمتين تلك السينما الشابة (أو الجديدة) التي ظهرت تباعاً في إيطاليا وبريطانيا وأوروبا الشرقية والبرازيل وكندا والمانيا... ووفقاً لحدى لمعان هذه السينما (كما في إيطاليا) أو بداءها (كما في البرازيل) كانت الحركة تستمر أو تتوقف، ولكن في كل مكان. أعادت السينما التفكير في علاقتها من ناحية بالواقع ومن ناحية أخرى بالتصورات السائدة ووفقاً لنموذج الموجة الجديدة الفرنسية

وقد استمرت هذه الموجة حتى يومنا هذا باستمرار إنتاج شخصياتها الكبيرة فلم يحل السينمائيون الجدد في السبعينات وفي الثمانينات محل جودار أو شابرول أو رومير. ولم يعد «القدامى» قط لمكانتهم الأولى على الرغم من أن رينيه كليمون لم يكن قد تعدى الخامسة والأربعين عند عرض «الأربعمائة صفقة» كانت الصدمة إن بلا عودة حتى وإن كان تنوق القصص المحكية جيداً على طريق تروفو وأرومر ينهل من النبع البعيد في سينما الخمسينات، إنه التليفزيون الذي جعل دور العرض خاوية وليس أفلام المثقفين التي قدمت الموجة الجديدة بالعكس. فالبرازيلية المحدودة تسمح اليوم أيضاً للمخرجين بالتعبير بينما كانوا سيطلون زمناً طويلاً غارقين في الصمت لو أنهم احتاجوا للبلانغ التي كان ينفقها من قبلهم أوتان - لارا أو رينيه كابر لكل فيلم من أفلامهما. لقد أحدثت الموجة الجديدة بالمرور من الفن الشعبي إلى التعبير الخيوي، ولكن بعيداً عن كونها سبب هذا التغيير فقد شكلت على العكس من ذلك رد فعل يحاول البقاء في مواجهة تطور يسير في اتجاه واحد.



حسن حنفي سؤال الأصالة لم يعد مطروحا

حوار : عصام أبوزيد *



- * شئنا أم أبينا .. نحن مجتمعات تراثية.
- * ليس لدينا فلاسفة إسلاميون معاصرون.
- * العلوم الانسانية لدينا محاصرة.
- * التراث أهم مكون للثقافة والثقافة أهم مكونات السلوك.
- * عندما كتبت عن الدين قال العلمانيون إنني تحولت الى سلفي أصولي.
- * سؤال المنهج يظل قائما باستمرار.
- * لست ماركسيا ولا ناصريا ولا أصوليا.. فقط أعبر عن روح العصر.
- * يمكننا استخدام أدوات الغرب نفسها في التحرر من الغرب.
- * وضع العلوم الانسانية في الغرب مازال قلقا.
- * التكرار أهم المخاطر التي تهدد البحوث والدراسات الإسلامية.

■ هناك اتهام بالتلفيق يوجه دائما للباحثين في الفكر الإسلامي ، ويرتكز أصحاب هذا الاتهام على طبيعة الفكر الإسلامي فكرك سماوي له مسلماته . والتساؤل هنا كيف يمكنك أن تحقق المنهجية في إطار هذه المسلمات؟

■ تعد الفلسفة الإسلامية تطويرا لعلم الكلام كمصدر ديني وفي الوقت نفسه استملا للفلسفة الواقعة من الخارج سواء كانت من اليونان والرومان غربا أو من فارس والهند شرقا. فالفلسفة إن لم تجمع بين هذين المصدرين فإنها تكون علم كلام، أي مجرد تكرار للعقائد الإسلامية فيما يتعلق بالذات والصفات والأفعال الالهية أو ما يتعلق بالنبوة والبعاد والايان... الخ لكن الذي جعل الفلسفة الإسلامية تطويرا لعلم الكلام هو دخول مصدر ثان من الفلسفة اليونانية. فأصبح الفيلسوف ذا ثقافتين، ثقافة موروثة من علم الكلام أو الفقه، وثقافة وأقيدة من الفلسفة

حقل الغام وقنابل موقوتة وإضاءات خاطفة فضيحة، تلك عناصر مناخ تجاور يفرضه -دون تهيب- أستاذ الفلسفة المصري د. حسن حنفي.

حذر حنفي من المستشرقين الجدد وحدد جبهات ثلاثا تحتاج لتعامات عربي فكري أرشد للإفلات من أزمة اعتبرها خانقة.

وهو معترض على الانسحاق أمام «الأخر» ومصر على قراءة أكثر نقدية للصوروت فضلا عن إيمانه بمشروعية إحساسنا بالواقع المأزوم.

وقد أكد حنفي أن جزءا مهما من مشروعه البحثي معلق حتى وصوله الى مرحلة متقدمة من النضج.

وفيما يلي نص المقابلة.

* كاتب من مصر

اليونانية، فصدت نوع من التعبير عن المضمون من الموروث مع استعمال الشكل أي لغة الوافد: وبالتالي بدلا من أن يقول الفيلسوف الله وهو اللفظ الشائع في علم الكلام، عبر عن مضمون الله إلهنص وأجب الوجود أو العلة الأولى أو المحرك الأول أو الصورة الخالصة وبالتالي لم يضح الفيلسوف بمضمون الموروث - وهو الأهم - لكنه ضحي فقط باللفظ حتى يمكن أن يخاطب أكبر عدد ممكن من الناس وحتى يمكن أن يستعمل لغة العصر بعد أن تحولت الفلسفة اليونانية على أيدي المترجمين والشرح والمخصصين إلى ثقافة شعبية شائعة في البيئة العربية الإسلامية، فاضطر الفيلسوف إلى أن يوجد الثقافة العربية الإسلامية معبرا عن مضمون الموروث من خلال لغة الوافد: لذلك قيل التوفيق والتلفيق، وهذا ليس توفيقا ولا تلفيقا هي حركة فلسفية ونهضة ثقافية طبيعية تحدث في أي مجتمع تقع فيه اندواجية الثقافة بين مصدر داخلي ومصدر خارجي.

فإلذي يستعمل المصدر الداخلي فقط يكون متكلاما، أزهريا، شيئا والذي يستعمل المصدر الخارجي فقط يكون علمانيا عقلانيا، لكن الذي يستعمل المصدرين معا معبرا عن مضمون الموروث بلغة الوافد هذا هو الفيلسوف، وإن بضحي الفيلسوف بأي شيء من المعاني الموروثة، مثلا يقول الفيلسوف العلة الأولى في المحرك الأول: فالمحرك الأول في الفلسفة اليونانية ليس خالفا للعالم لأن العالم قديم، ولا يحتوي بالعالم لأن العالم يتحرك نحو هذه العلة عن طريق العشق: لأن العلة الأولى أجل من أن تعتني بشيء أقل منها خاصة لو كان ماديا، لكن الفيلسوف الإسلامي يستعمل لفظ العلة الأولى: وبالتالي أي مستشرق يقول أصبحت الفلسفة الإسلامية فلسفة يونانية توفيق بين العقائد الدينية والفلسفة اليونانية، وهذا غير صحيح - لأن المستشرق وقع تحت وهم الانقضاء وحكم من مجرد استعمال الفلسفة الإسلامية لمصطلحات العلة الأولى والمحرك الأول والصورة الخالصة.. إلخ بأنها أصبحت ملققة بين العقائد الإسلامية الموروثة من علم الكلام والألفاظ اليونانية التي أصبحت شائعة بعد عصر الترجمة، ونحن حتى الآن ليس لدينا فلاسفة إسلاميون معاصرون لأنه حتى الآن لم يحاول أحد القيام بهذه العملية، وهي التعبير عن مضمون الفكر الإسلامي باستعمال المصطلحات الشائعة من الفلسفة الغربية بعد أن شاعت وراجت منذ القرن الماضي؛ لذلك يمكننا أن نأمر عن المضمون مثل (الله) مستعمل اللفاظ التي وردت عند إيكارت مثل الكمال أو عند إسبينوزا مثل الجوهر أو عند

(كانت) مثل المثال، أو عند (هيجل) مثل الروح وبالتالي أسمى الله الجوهر والكمال والطلق والروح، أو حتى تعبیر برجسون الدافع الحيوي أو التطور الخالق... إلخ، لذلك مازلنا إلى الآن مزدوجي الثقافة بين موروث قديم من التراث القديم ووافد من التراث الغربي. وانقسمت الثقافة على نفسها بين أزهرى وجامعي بين معمم ومقبع (أي لايس القبيحة)، وتتصادم التيارات وكل تيار ينهم الآخر: فالتيار العلماني يتهم السلفي بأنه سلفي قديم رجعي.. إلخ والسلفي يتهم العلماني بأنه وافد غربي يقضي على الهوية لصالح التغريب أي الانبهار بالغرب؛ لذلك هذا ما حاوله الفلاسفة القدماء عن طريق ما سمي ظلما التوفيق أو التلفيق وهو في الحقيقة يعني إيجاد وحدة عضوية في الثقافة العربية الإسلامية عن طريق المزاجية بين الموروث والوافد.

■ كان لك موقف نقدي إزاء المنهج الذي اتخذته الثقافة العربية في مسار حديثها، وانطلقت في موقفك هذا من وجهات ثلاث رأيتها تمثل حلا لاشكالية ملحة، حدد تلك الوجهات وعلق على ما تركت من آثاره

■ عندما حاولت أن أرصد كيف يفكر المثقف العربي أو الباحث العربي وجدت أنه يتعامل إسماع مع موروث قديم سميته الجبهة الأولى، أو مع وافد غربي سميته الجبهة الثانية، أو يعيش في عصر يفكر على أزماته سميته الجبهة الثالثة، فهذا وصف لما يدور في الذهن العربي من مكونات رئيسية، التراث القديم - بالطبع - أبعد عمقا وحضورا، لأنه نتاج ألف وأربعمائة عام إذا كان التراث الإسلامي، وأعرق من ذلك إذا كان التراث القبطي، وأعرق من ذلك إذا كان التراث الفرعوني. التراث الغربي أحدث: لأنه منذ مئتي عام ونحن نقل من الغرب، التراث اليوناني والروماني لم يعد موجودا في الواقع. وبالنسبة للواقع المباشر فما زالت تغلب عليه الثقافة السياسية وربما الأدب والفصحة والمسرحية والرواية كل هذه الفنون تعبر عن ذلك كما عبر نجيب محفوظ، لكن الفكر والفكرين لم يعبروا عنه؛ نظرا لأن الفكر مازال يتعامل مع النصوص مكتوبة مدونة سواء موروثة من القدماء أو مترجمة من المحدثين والواقع نفسه ليس نصا مدونا، وهذه إحدى الأزمات، لذا الواقع العربي مستبعد بحجة أنه ليس نصا مع أن النص ليس بالضرورة هو النص المدون، يمكن أن يكون النص هو أصل النص، أي الواقع الذي ينشأ من خلاله النص، فهذه الجبهات الثلاث التي كانت في ذهني وأنا مازلت شابا في مرحلة الدراسات العليا، وأنا في باريس انجزت ثلاث أطروحات تكون الجبهات الثلاث

الأطروحة الأولى عن محاولة تطوير وإعادة بناء علم

الدين كان دخل في أتون المعركة ، إما الدين باعتباره أداة للتقدم أو الدين باعتباره دفاعا عن بعض السياسات - فوجب أن يستأثر بذلك الاهتمام، لكن على أية حال في فترة أخيرة ظهر أن «من العقيدة الـثورة» و«مع الدين والثورة في مصر» هي الأفكار نفسها ولكن من العقيدة الـثورة مكتوب إلى الشخصيين والدين والثورة في مصر مكتوب كتقافة جماهيرية عامة.

وقد بدأت أكتب عدة كتابات جمعت الآن وتصدر قريبا تحت عنوان «هومو الفكر والوطن»، الجزء الأول عن التراث والعصر والحداثة، والجزء الثاني عن الفكر العربي المعاصر تياراته وواقعه وأهم ما يدور فيه ومساهماته في الوحدة الوطنية والحوار حول التيارات الوطنية في الجزائر وفي مصر وفي إيران والواقع أن الظروف أحيانا هي التي تفرض على الجبهات، وطلعا في أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات عندما كان يقال أن الولايات المتحدة بيدها كل الحلول وإن الغرب نموذج للتصديق أصدرت مقدمة في علم الاستغراب كيداية للجبهة الثانية، ففسي الجبهة الأولى أصدرت التراث والتجديد كبيان، وبدأت - نظرا لتقدم العمر - في بيان الجبهة الثانية في مقدمة في علم الاستغراب في محاولة تطبيق ميدانية له في بداية الوعي الأوروبي ومصادره وتطوره ونهائياته، وربما أبدا فيما بعد بعمل البيان النظري في الجبهة الثالثة ومحاولة تطبيقه في أحد النصوص إلى آخره. قد يكون القرآن أو العهد الجديد أو العهد القديم لبيان كيفية التعامل مع النص والواقع في الذهن، على أية حال مشروعنا ما زال ثابتا منذ البداية في الجبهات الثلاث، ولكن الواقع والظروف هي التي تفرض أحيانا إبراز إحدى الجبهات كالجبهة الثانية، لكن أننا لم يكن ماركسيا ثم أصبحت سلفيا، ولم أكن ناصريا ثم أصبحت أصوليا. أنا أحاول بقدر الامكان أن أعبر عن الموقف الحضاري، أحاول تجديد الانسا وتجريدها من التراث القديم، وأخذ موقفا من الآخر بحيث لا أتحرم من القديم واقع في تقليد الغرب، وفي النهاية أحاول بقدر الامكان أن أعبر عن روح العصر وأن أحول هذا الواقع إلى نص جديد مدون أن لم تسعني البدائل القديمة وإن لم تسعني البدائل الغربية فعلى أن أبتع بدائي الخاصة.

تركيبية المثقف

● موقفك في التراث بالذات واضح أنه اتخذ في إطار تصور عملي لتركيبية المثقف العربي، فالموقف من التراث لم يكن في إطار التحيز له، بل في إطار أن التراث ينبغي أن يحظى

أصول الفقه، وهو الفكر المنهجي عند المسلمين والثانية في الظاهرية أي تطور الفكر الغربي في مرحلته النهائية في المنهج الظاهرياتي الفينومولوجي عند (هوسرل) وتطور الوعي الأوروبي، والثالثة عن نظرية التفسير، عن النص في مواجهة الواقع وأخذت نموذجا للعهد الجديد وليس العهد القديم، هذه الجبهات الثلاث استمرت منذ النشأة الأولى، ولكن الظروف هي التي حكمت الدفع بجبهة واعطائها الأولوية على الجبهة الأخرى، أنا عدت في العام ١٩٦٦، وبدأت هزيمة يونيو (حزيران) ١٩٦٧، وبالتالي أصبح التقابل بين أنا والآخر، نحن وإسرائيل، نحن والغرب، والشائع لذلك قضايا معاصرة في الجزء الأول من فكرنا المعاصر والجزء الثاني في الفكر الغربي المعاصر، هذا كان من وحي هزيمة ١٩٦٧، ولم تكن هناك حركة اسلامية في ذلك الوقت ولكن كان يهمن إعادة بناء الدولة وإعادة بناء المشروع القومي وإعادة بناء الروح القومية، وبالتالي بدأت أكتب في أهم التيارات الفكرية المنتشرة في الغرب، وأهم التيارات التي كانت وراء الهزيمة عندها. ثم بعد ذلك بعد اختفاء عبدالناصر وخلافة السادات له وبداية حرب أكتوبر وانتهائها وبعد زيارة القدس، بدأت أكتب من جديد فكانت جل كتاباتي عن الدين، وبعض الناس قال إنني تحولت إلى أصولي سلفي، مثل عبد العظيم أنيس وأنيب مختري اللذين قالوا إن هناك مجموعة من السلفيين الجدد، أنا وأبور عبد الملك وعادل حسين وطارق البشير، في ذلك الوقت كان ما يسمى التيار الاسلامي المستنير أو الاسلام السياسي أو اليسار الاسلامي، لكن أطلق علينا «الترائيون الجدد» أي أننا نبدأ بالاسلام وليس هذا صحيحا، نحن نحاول رد الحياة من جديد إلى المشروع القومي العربي، لكن نظرا إلى أن السادات كان يستعمل الدين باستمرار، إما ضد الجماعات فيما بعد أو مع الجماعات أولا، من أجل رفض الشيوعيين ورفض الناصريين إلى آخره؛ فغلبت على كتاباتي في ذلك الوقت قضية الدين، وهذا ما أضع في «الدين والثورة في مصر» ثمانية أجزاء، «الدين والثقافة الوطنية»، «الدين والتحرر الثقافي»، «الدين والتنمية القومية»، «الدين والتضال الوطني»، «الحركات الاسلامية المعاصرة، الأصولية الاسلامية»، «اليمين واليسار في الفكر الديني» ثم «اليسار الاسلامي والوحدة الوطنية»، وبدأت أكتب في الترجمات عن الفلسفة الأوروبية في قضية الدين والتقدم والعلاقة بين الدين والتقدم، ودراسات في الفلسفة المسيحية، واسبينوزا عن الدين والتحرر الدين والديمقراطية، الدين والعقد الاجتماعي، فانا لم أتحول إلى سلفي أصولي كما يتأثر حاليا من بعض العلمانيين في مصر، ولكن نظرا لأن

بالاهتمام الخاص في إطار جزء من التركيبة الطبيعية المتكيفة للعربي فما رأيك؟

■ ليس فقط تركيبة طبيعية ولكن لحظة تاريخية أيضا، التراث أهم مكون للثقافة، والثقافة في رأيي أهم مكون للسلوك؛ لأننا مجتمعات تراثية شتتا أم أيبنا، نحن لم نفصل بعد، مازال القديم حيا في الحديث، الغرب فصل في عصر النهضة وقال إن القديم قديم ولا يتفق مع الحديث، وبدأوا يصيغون معايير جديدة للحديث تتفق مع العقل والطبيعة إلى آخره، مثل حقوق الإنسان والعقد الاجتماعي، أما نحن فلم نفصل بعد، أي مازال القديم حيا، لكن هذا القديم أبين لحظة مضت عندما كانت الحضارة الإسلامية منتصرة والجيوش فاتحة، وبالتالي ظهرت الثقافة القديمة في عصر الانتصار، عصور الأشاعة والعقائد والفقه والتفسير وسيطرة المركز باستمرار على كل أنساق العلوم، الآن اللحظة التاريخية تغيرت؛ الجيوش ليست فاتحة، ونحن مهضون ولسنا منتصرين بالإضافة إلى طبيعة تركيبة السلطة القديمة، فالتراث تراثان تراث السلطة وتراث المعارضة، والذي ورثناه هو تراث السلطة متحدا بتراث الدولة، أما تراث المعارضة فاختفى، والآن قد تكون أحد أسباب أزمة المعارضة هي أنها تحاول أن تعارض إما بإيديولوجيات علمانية لا تجد صدق في وجدان الناس أو بتراث السلطة.

تراث أوروبي

■ هناك جيل كامل عاش على أن التراث الأوروبي دستور أو شبه دستور لحل مشكلاتنا على اعتبار أنها مشكلات علاقتنا بالحضارة الحديثة، كيف ترى ذلك؟

■ في التراث أفرق بين شيئين الموروث أي الذي يأتي من القدماء من التراث الإسلامي والعربي والمسيحي القبطي، والوافد وهو تراث وافد من الغرب، معظمه من الغرب فماركسية والاشتراكية وغيرهما أفكار وافدة من الغرب، كما قلت الأول أبعد عمقا في الزمان وأكثر حضورا وسيطرة على الجماهير، والثاني أقل حضورا في الزمان وربما يستوي على بعض الحضورا وليس كل النخبة، وبالتالي هناك عدم توازن في الكفيتين الوافد مازال محدودا بالطبقة وبالنخبة والموروث مازال مهيمن على الأغلبية، كما أقول دائما هناك خطابات رئيسية: الخطاب الأول هو الموروث الذي يعرف كيف يقول أي أنه يستعمل لغة الإسلام والدين والتراث والإيمان والهوية والأصالة، وهي لغة محببة شتتا أم أيبنا لمجموعة عريضة من الناس ولكنه لا يعرف ماذا يقول، ولا يعرف ما القضية في هذا الخطاب، الشعائر

الدينية والإيمان والصلوات الخمس وتطبيق الشريعة والحاكمية، فكل ذلك ما دلالاته بالنسبة للتحديات الرئيسية للعصر والأزمات التي تمر بها الأمة؟

والخطاب الثاني وهو الوافد هو خطاب يعرف تماما ماذا يقول: هناك الحريات وحقوق الإنسان والعقد الاجتماعي والصناعة والدستور، لكنه لا يعرف كيف، لأنه يأخذ أحيانا الليبرالية الغربية منذ (شلبسي شميل وسلامة موسى وطه حسين وأحمد لطفي السيد) أو يأخذ الاشتراكية أو الماركسية أو الاشتراكية العربية أو يأخذ أيديولوجيات علمانية يفهمها المثقفون أو قلة منهم ومازالت الأغلبية لا تفهمها. التحدي الآن بالنسبة للخطاب الثقافي السياسي هو كيف تستطيع أن تعطي خطابا ثالثا يعرف كيف يستعمل لغة الثقافة الوطنية والتراث الإسلامي أحد مكوناتها الرئيسية، ففي الوقت نفسه يعرف ماذا يقول، أي لا يتحدث إلا في المصالح العامة. هذا ما أحاول أنا وآخرون إقامته، ولكن لا نتج لأن التقابل بين ما يسمى بالسلفية والعلمانية مازال شديدا والخصومة فيه مازالت قوية؛ الاقتتال في الجزائر تسبب فيه الدماء، ويبدو لي أن الخلفية الرئيسية لذلك ليست خلافا في الفكرة ولا في المنهج ولا في اللغة ولا في المصدر ولا في الفالية؛ ولكن هو صراع على السلطة؛ الدولة ضعيفة والفساد يستشري وكل جناح يتصور أنه هو الأول بخلافة الدولة من الجناح الآخر؛ فالصراع على السلطة أكثر منه صراعا لغويا فكريا.

أحداث سياسية

■ في ضوء تأثير الأحداث السياسية في تاريخك كيف ترى تأثير التطورات السياسية في تطور الفكر الفلسفي؟

■ هذا صحيح، أي أن الأحداث هي التي تدفع الفكر أحيانا إلى التركيز على جانب أكثر من جانب آخر هي التي تدفعه إلى أن يضطر أن يخاطب الأقلية والأغلبية في الوقت نفسه، ولكن يظل بالنسبة للمفكر هو أنه محاصر بين عدة أشياء، وأنا كنت قد كتبت في ذلك في مجلة الكتاب منذ ٢٠ أو ٢٥ سنة عن أزمة الفكر في البلاد النامية، هل يخاطب العامة أم يخاطب الخاصة؟ هل يفكر أن يلتزم ويكون جزءا من حركة جماهيرية سياسية، وسطا أو في اليمين أو في اليسار لا يهم، هناك قضية أعجبت بها في الباحث العربي الدولية، وهي قضية المنهج، وفي الحقيقة السؤال الذي يوجه لي باستمرار: يا أستاذ أفكارك عظيمة لكن ما المنهج الذي اتبعته في دراستك؟ وصعوبة الإجابة أنك مهما عبرت عن منهج، تقول مثلا أنا اتبع المنهج التحليلي الاجتماعي لأفكار يقولون يا

وإذا كان هذا مبرراً في العلوم الطبيعية بحكم الظروف
والامكانيات والسياسات العلمية، لكن في العلوم الإنسانية
ما المبرر؟

■ هذا صحيح، أولاً وضع العلوم الإنسانية في الغرب
ما زال وضعاً قلقاً، هذه هي النقطة التي بين العلوم
الطبيعية المنضبطة والعلوم الطبيعية الأقل ضبطاً، لكن
العلوم الإنسانية ظلت في الغرب أيضاً مترددة بين تبني
مناهج العلوم الرياضية المنضبطة، كما ترى الحال في
القرنين السابع عشر والثامن عشر، أو تبني مناهج العلوم
الطبيعية التجريبية المنضبطة أيضاً، كما كان الحال في
القرن التاسع عشر في الوضعية. وفي القرن العشرين
حاول الغرب أن يجعل للعلوم الإنسانية منطقاً خاصاً
بالإنسان، لكن تظل قضية المنهج في العلوم الإنسانية
مطروحة فالبنوية في بعض مراحلها تحولت إلى نماذج
رياضية، الوجودية تتكلم في الإنسان لكن يظل يغيب عليه
أيضاً الطابع الوصفي الظاهراتي الاستبطاني.

بالنسبة لنا يبدو أننا ورثنا ثقافة جعلت العلوم الإنسانية
هي العلوم الدينية الشرعية، القانون في الشريعة، العلوم
الاجتماعية في الشريعة، وبالتالي أصبحت العلوم الشرعية
السلوكية الفقهية العقائدية السياسية هي التي تملأ الفراغ
في العلوم الإنسانية، العلوم الطبيعية والرياضية كانت لدينا
ولكنها لم تتشبع في الموروث الثقافي وظلت مطسوية في
المخطوطات، لكن لا العلوم الطبيعية ولا الرياضية كانت
راقداً رئيسياً للثقافة، اذهب إلى أي مسجد أو أي معهد تجد
أن الغالب على العلوم ليس الفلسفة ولا الرياضة ولا الطبيعة
ولا الطب ولا الهندسة إلى آخره، تجد باستمرار القرآن
والحديث والتفسير والسيرة والفقه، وبعض العقائد حتى
أصول الفقه لا، فقط بعض العقائد التي وصلتنا في علوم
العقائد المتأخرة وهذه العلوم التي تقوم بدور العلوم
الإنسانية لكنها علوم تقليدية تقليدية غير منهجية تجعل
دراسة الإنسان باعتباره أداة لتنفيذ وإجابت وليس وسيلة
لاقتناص حقوق وبالتالي العلوم الإنسانية لدينا محاصرة
بين العلوم الاجتماعية الغربية والوافدة والعلوم الشرعية
القديمة الموروثة لكن إبداعنا في العلوم الإنسانية متجاوزين
نقد الموروث ونقد الوافد مازال محدوداً.

نظريّة عربية

■ في العلوم الإنسانية كعلم النفس والفلسفة وفي الأدب
كذلك، الغالب هو استخدام نظريات وافدة لدرجة أن
السؤال «متى تظهر نظرية عربية في هذه المجالات؟»
أصبح سؤالاً غير مطروح فما رأيك؟

استاذ هذا معروف في الغرب فما الجديد؟ عندما أقول أنا
أتبع المنهج الجدلي يقولون - يا أستاذ هو معروف في
الماركسية - تقول إنني استعمل منهج تحليل الخيرات
يقولون - يا أستاذ هذا معروف في الظاهراتية تقول أنا
استعمل منهج النقد العقلي يقولون لك - هذا يا أستاذ
معروف عند ديكارت (فهمنا تكلمت ومهما بحثت فمناطق
الاحالة وإطار الاحالة والمرجعية باستمرار هي الثقافة
الغربية، ويقولون - يا أستاذ أنت تريد أن تأخذ موقفاً من
الأخر وأنت ابن الأرض، وبالتالي تسقط الجبهة الثانية
كلها - لأنه كيف تأخذ موقفاً من الآخر، وأنت ابن هذا
الأخر؟ كيف تدعو إلى الأصالة والغرب يعيش فيك؟ كيف
تدعو إلى التمايز بين أنا والآخر، وأنا ما زالت تعيش
على الإبداع المنهجي للآخر؟ هذا السؤال يظل قائماً
باستمرار، أنك مهما فكرت ومهما استعملت من مناهج
فإن إطار الاحالة الغربي يقضي على إبداعك ويقضي على
منهجيتك إلى آخره.

أنا أقول إن هذا نوع من القسوة التاريخية على المفكر
العربي، لأنه مهما حاول أن يكون أصيلاً داعياً إلى الإبداع
وإلى الأصالة فإنه محكوم عليه بالادانة والتبعية. إننا -
نظراً لسيطرة الغرب على أجهزة الاعلام ونظراً لأن الغرب
يفرض ثقافة منهجية فكرية منذ ٥٠٠ عام ونحن مازلنا في
الهومش غير قادرين على أن نقايله بثقافة أخرى - سنظل
مدائن على مدى عدة أجيال لأننا نريد أن نتحرر بالوسائل
نفسها التي استعملناها، أحياناً لا أجد إجابة إلا أن أقول
«داوني بالتّي كانت هي الداء فلا وسيلة إلا أن أتحرر
بالأدوات نفسها وأن العبد يتحرر ربما بالمنطق نفسه الذي
تم استعباده به وهو منطق السيد، وهذا مؤقّتاً على الأقل، لا
أقول كما قال ابن خلدون إن المألوف مولع بتقليد الغالب، لا
لكن على الأقل بالوسائل نفسها التي تمت بها السيطرة علينا
- وهي القضية الإصلاحية الكبرى - نستطيع أن نستعملها
في وظيفة معاكسة وهي التحرر، ولكن سيظل السؤال
المنهجي قائماً كيف نفكر؟ كيف نبذل؟ كيف نبحت ونحن
في الوقت نفسه ندعو إلى الأصالة وتجاوز التبعية وما زال
الغرب يهاجزه وإبداعه المنهجي هو المسيطر؛ لكن يمكن
تجميع أكبر قدر ممكن من المناهج ويمكن في الوقت نفسه
إبداع مناهج جديدة ربما وصفية ربما مباشرة، أو حسية
تقوم على الملاحظة أو استعمال النص كشاهد في مجتمعات
نصية لكن يظل السؤال المنهجي والقضية المنهجية قائمين.

علوم إنسانية

■ بالنسبة للتراجع العربي أو التوقف العربي في العلوم
الإنسانية مازلنا في موقف التلقي من الحضارة الغربية،

■ كان مطروحا منذ عقدين من الزمان وظهرت دراسات حول رؤية عربية لعلم الاجتماع، وتأسيس علم اجتماع عربي، لكن نظرا إلى أن سؤال الاصلية لم يعد مطروحا وقضايا الأنا والهوية لم تعد مطروحة كما كانت مطروحة منذ عقدين من الزمان غلب على الدراسات أيضا النقل من الواقع، فالتقل من الواقع في الثقافة هو موازن النقل في السياسة وفي الاقتصاد وفي العلاقات الدولية والنظم الدولية إلى آخره، وهذا ما جعلنا نذهب في التبعية إلى أقصى حد.

دراسة الواقع

■ بالنسبة للجهة الثالثة (دراسة الواقع) ما منهجها؟ وما تصورها؟

■ ستكون الإجابة عن السؤال المنهجي هو كيف أفكر؟ هو تفكير في الجهة الأولى والجهة الثانية على نحو منهجي كيف أعمل؟ كيف أسمع؟ كيف أرصد الظواهر؟ كيف أوّل النصوص، سواء الماضية القديمة الموروثة أو المعاصرة المنقولة عن الغرب؟ هو نوع من التفكير في فلسفة الفلسفة، في منطق الفلسفة، في منهج الفلسفة، في شروط الابداع، كيف يفكر الإنسان وهو يعمل على عاتقه تراث الماضي والتراث المعاصر واقعا مازوما؟ وبالتالي عندي بعض الأفكار المبدئية التي لم تتضح بعد هل النص لغة؟ هل النص تجربة؟ هل النص له معنى ثابت؟ هل النص مقروء للأخرين باستمرار وليس له معنى ثابت؟ ما الحاجة إلى النص؟ هل يمكن رؤية الواقع رؤية مباشرة دون استناد إلى نص مسبق؟ وهل النص يقوم بدور الافتراض في البحث العلمي؟ هذه مجرد بداية للبحث قد تتغير، كل هذه الأشياء مازالت تخطف في الذهن ولكن لم أستقر عليها بعد نظرا لأن الجهة الأولى مازالت لها الأولوية، أنا لم أقم حتى الآن إلا بأعادة بناء علم أصول الدين، أعني علم الكلام، والآن علوم الحكمة، بقي لي عدد من علوم التصوف التي ما زالت مؤثرة في الناس، وأيضا علم أصول الفقه والعلوم الشرعية، كيف أن الحقيقة مازالت موجودة في النص وما علينا إلا استنباطها بصرف النظر عن المصالح العامة؟ وأيضا مازالت العلوم التقليدية في حاجة إلى إعادة بناء علوم القرآن والحديث والسيرة والفقه، وما زالت الجهة الثانية في حاجة إلى تحديد: ما العمل مع الغرب، كيف نستقل عنه؟ كيف نرده إلى حدوده الطبيعية؟ فمشروع الاستغراب مازال في حاجة إلى تواصل من أجل إعادة دراسة مصادر الوعي الأوروبي، بداية الوعي الأوروبي وتطوره ومستقبله، وبعد ذلك التعقق في الجهتين

الأولين ربما تعاودني في نهاية العمر وبعد أن أكون قد نضجت أكثر وتجاوزت الجبهة الأولى المشتعلة أيضا؛ لأن ما يحدث في مصر والجزائر وفي كل منطقة والصراع بين الجهتين بين أنصار الموروث وأنصار الوافد، الصراع الداخلي والصراع بين الأخوة الأعداء، أنا مازالت أعمل في هاتين الجهتين موجلا الجبهة الثالثة في آخر العمر حتى أساعد في إطفاء النار أولا.

مشروعات عربية

■ ما المشروعات العربية الفلسفية التي ترى أنها جديرة بالاهتمام من وجهة نظرك؟

■ هناك طبعاً مناطق ازدهار في المشروعات العربية المعاصرة، ومن أهمها مشروع زميلي وصديقي محمد عابد الجابري في نقد العقل العربي، وأنا كنت معه منذ فترة في طليطلة في أسبانيا وسالته في أي شيء يعد، قال أشياء صغيرة، قلت أنا أريد شيئاً كبيراً في وزن نقد العقل العربي، سواء التكوين أو البنية أو نقد العقل السياسي، فقال لي لا شيء لم يعد لديه شيء بقوله ولكن تطبيقات صغيرة هنا وهناك عن القومية وتاريخ القومية والثقافة وأشياء أقرب إلى الفتاوى المعاصرة لكن لا يوجد شيء بوزن ثلاثية نقد العقل العربي، ومن الجيل القديم عبد الله العروي ولو أنه ليس قديماً مازال مستمرا في سلسلة المفاهيم في مرحلته الثانية بعد الأيديولوجية العربية المعاصرة ومفهوم الدولة ومفهوم الحرية ومفهوم الأيديولوجية ومفهوم التاريخ وما زال يعالج الفكر العربي بطريقة البحث عن المفاهيم، وهناك أيضا الحجابي الذي توفي منذ سنتين والذي طور أيضا الشخصانية والإسلامية والثلاثية أي العالم الثالث والغادية (ما أعمية الدراسات المستقبلية). هناك أجيال جديدة في المغرب من الشباب الذين مازالوا قادرين على العطاء، وهناك في الشام إبداع تقليدي: تطبيق الاستفادة بالماركسية في دراسة التراث العربي كاطبيب تزيني وصانق جلال العظم، وهناك أجيال جديدة أيضا في الشام تحاول أن تدرس مازق الفكر العربي المعاصر.

مخاطر بحثية

■ ما المخاطر البحثية الاجتماعية التي يمكن أن تهدد الباحث؟

■ هذا موضوع حلقة البحث التي نقيمها للدراسات العليا، المخاطر الموجودة الآن في البحوث والدراسات الإسلامية بالمعنى الواسع في الحقيقة هناك عدة مخاطر: أولا التكرار، نحن نكرر ونكرر ما قاله السابقون سواء تكرار

اعتقاداته وبالتالي لم يعد معظم البحث العلمي يثير أية قضية أو يطور أي موضوع.

إطار قومي

■ دون خلفيات أنت تتحرك في كلامك في إطار قومي في مساحة كبيرة منه، ونلاحظ موجودا في بلاد إسلامية في جنوب شرق آسيا، ألا ترى مساحة من التعارض؟

■ لا، أنا تعلمت نظرية الدوائر الثلاث منذ المدارس الثانوية قبل الثورة المصرية، هذه كانت إجابات شائعة في الثلاثينات والأربعينات، ثم جاءت الثورة المصرية وعبر عبدالناصر عن الدوائر الثلاث في فلسفة الثورة، إن مصر لها دائرة عربية ودائرة إفريقية ودائرة إسلامية، وبالتالي في شمال أفريقيا كله لا يوجد أي تضارب أو تناقض بين الوطنية والعروبة والإسلام، حتى رسائل حسن البنا عندما كنا نقرأها ونحن في المدارس لمصر والعروبة والإسلام، يعني مركزا ثم محيطا ثم محيطا، كما تلقى حجرا في المياو تخرج دوائر كلها من المركز ولكنها لا تتصارع إلا إذا القيت حجرا آخر بجواره، هنا تتداخل الدوائر، لكن هي دوائر تدور كلها حول مركز واحد، وعندما أسأل من أنا أقول أنا من مواليد القاهرة لغتي العربية وثقافتني إسلامية، فانا لا بد أن يكون لي مكان أولد فيه، ولغة أنكلم بها وإطار ثقافي عام فلا تعارض بين القاهرة وبين اللسان وبين الثقافة، إن ظاهرة التضارب هذه ظاهرة تاريخية وراثتها عن الشام عندما بدأت حركة القومية العربية تناهض الدولة العثمانية في تركيا، واضطهاد القوميين العرب وتعليق المشائين لهم في العامين ١٩١١، ١٩١٢ في دمشق؛ لأن الدولة العثمانية كانت تدافع عن وحدة الخلافة وهؤلاء كانوا يدعون إلى الانشقاق عن الدولة، وحمل بعض نصارى الشام فكرة القومية العربية بديلا عن الأممية الإسلامية والجامعة الإسلامية التي كان يدعو إليها الأقباطي، وبالتالي هذه ظاهرة تاريخية وراثتها، الظاهرة القومية المنفصلة عن الثقافة الإسلامية ظاهرة شامية حتى ميشيل عفلق بدأ أخيرا يرد الاعتبار للثقافة الإسلامية عندما اعتبر أن الإسلام تعبير عن الثقافة العربية وكتب رسالته الشهيرة عن محمد ابن العرب أو أصل العرب، وله عبارة شهيرة «إذا كان محمد كل العرب فليكن كل العرب محمدا».

المادة العلمية بإعادة التريب أو تكرار المناهج القديمة الموروثة أو الغربية والشروح والتعليقات وغياب رؤية الباحث وغياب منهج للباحث وغياب افتراض يقوم عليه البحث وغياب نتيجة ينتهي إليها البحث. البحوث الآن أصبحت وظيفية وهي الحد الأدنى من مهنة البحث العلمي وليس رسالة البحث العلمي، هذا أول خطر واطن قد تحدثنا في ذلك أول العام عن المخاطر وعن الحالة الراهنة في الدراسات الإسلامية في العالم العربي. انظر الكم الهائل الذي يخرج عن الدراسات الإسلامية ولا جديد هناك أزمة تكرار لأن هناك أزمة إبداع، أزمة إيجاد موضوع مبتكر، إيجاد منهج مبتكر، افتراض مبتكر نتيجة مبتكرة، لغة مبتكرة رؤية مبتكرة، هذا أكبر خطر.

ثانيا: جعل الباحث نفسه خارج الموضوع، وأنه ليس جزءا من الموضوع هو متفرد ويعرض ويجمع ولا يتوجد بالنص يدرس أشياء يتصور أنها سأتت وأنه يتعامل مع متحف وأنه ليس جزءا، فالفلسفة الإسلامية تدرس لحظة قديمة، لكن لا يتصور نفسه وكأنه ابن سينا جديد، ابن رشد جديد، كندي جديد، غزالي جديد، لا يتصور أنه لو بحث ابن رشد الآن أي شيء يكتب؟ أي فيلسوف يشرح؟ أي تيار كلامي يهاجم؟ عن أي فلسفة يهاجم؟ من ينقد كما نقد الغزالي؟ من هو غزالي العصر حتى نستطيع أن ننقده ونكون رشدية جديدة؟ هذه الأسئلة تدعو لأن يتصور الباحث نفسه جزءا من عملية البحث العلمي وأنه ذات وموضوع في الوقت نفسه، باحث ومبحث في الوقت ذاته، هذا غير موجود لأنه اعتبر نفسه مستشرقا جديدا، بل مجرد عارض وواصف من الخارج وكأنه لا ينتمي إلى الثقافة ولا ينتمي إلى الدار، وجعل نفسه ليس من أهل الدار بل وافد على الدار أو ضيفا عليه، وبالتالي لم يحدث تجديد، وكأنه غير مسؤول عما حدث للفلسفة الإسلامية بعد ابن رشد، فلماذا لا نظور؟

الخطر الثالث في رأيي هو قريب من الخطر الثاني وهو نوع من عدم الثقة، الباحث يكتب لأغراض غير علمية، لأغراض مهنية ليحصل على رسالة أو يحصل على شهادة أو ترقية، لم يعد البحث العلمي قاصدا الحقيقة وتطوير العلم واكتشافه، بل أصبح فيه نوع من الانتهازية والبرجماتية والتفعية وعدم الصدق. كثير من الباحثين يقول أشياء ليست للبحث العلمي إنما لأرباب المعهد أو المؤسسة أو الثقافة العامة أو الجائزة أو الشهادة إلى آخره، فاصبح الباحث غير صادق فيما يكتب، وله لغتان لغة عامة يكتب بها ولغة خاصة هي

حوار مع الشاعر محمد السمرغيني

أجرى الحوار : حسن الغري *

- وجدت في المعجم الصوفي تلك الفنائية التي يفتقدها جل شعراء المعاصر.
- القصيدة العربية المعاصرة حققت تطوراً من ناحية المضمون بسبب المخاضات السياسية والأيدولوجية.
- لا يمكن فصل السيرة الشعرية لدى الشاعر عن محطاتها المختلفة.
- تعدد المواهب لا يعني إطلاقاً إمكان النجاح المتعدد.

■ كنت في البداية رومانسياً، كأغلب المنتعنين إلى جيلي، ذلك أن الرومانسية كانت استجابة لظروف حضارية كانت الأمة العربية تسير في ركابها. إن سلسلة من الخيبات السياسية؛ تلك التي كان على الأمة أن تعيشها، فرضت هذا النوع من التوقع الذاتي. لكنه مع ذلك - توقع يرمض بأنه مسار مؤقت، يوطيء لما سيأتي بعده - يضاف إلى ذلك الجو الرومانسي الذي خلقته بواكير الترجمات عن الغرب وزكته مدرسة المهجر بموقفها الذاتي المتسائل... ويمكن القول بأن هذا الجو الحضاري المفعم غنائية، صادف في نفسي هوى كبيراً، ذلك أن المثالية والأخلاقية اللتين هما في الحقيقة مراعاة فكرية، عملتا عليهما الأكيد في دفعي إلى الإبداع.

● ما قصيرك لتعدد اهتماماتك الأدبية، فقد عالجت القصة والرواية القصيرة والشعر والنقد الأدبي والتشكيل والشرح الشعري؟

■ إن تعدد المواهب لا يعني إطلاقاً إمكان النجاح المتعدد. وما يبدو من ممارستي في البداية لهذه الأنواع الأدبية المختلفة، إنما هو نوع من البحث عن الذات. والحقيقة أنني اكتفيت

إن تجربة المبدع محمد السمرغيني تختصر ما في تجربة الكتابة الإبداعية الحقة من مكابدة وصبر وشغف دائم بالجديد والدهش - إنها - بكل المقاييس تجربة لها ما لتجارب المبدعين الكبار من تعقيد وتشابك وخصوصية وغنى وتشعب أخاذ.

وكشوفه الشعرية العميقة والخلاقة، وترجماته المؤثرة، وعبر حوار العميق مع نفسه وتأمله للعالم من حوله، يعثر واحداً من المبدعين المهمين والذين تركوا بصماتهم جلية على الحياة الثقافية المغربية في الربع الأخير من هذا القرن.

إن شأن الشاعر المغربي محمد السمرغيني يظل كبيراً، ودوره أكبر لدرجة نشعر معها بالامتنان لأنه بيننا، ولأن إسهاماته الشامخة وسعة أفقه وشمولية فكره وعمق اطلاعه وتواضعه الجم لا غنى عنها لإطلاقاً.

● أريد أن أسالك عن البدايات أو المكونات الأساسية التي حثت بك إلى الإبداع الأدبي عامة؟

* أستاذ جامعي من المغرب.

العدد التاسع - يناير ١٩٩٧ - نهوى

بالشعر ، وبالشعر المسرح عما عداهما ، لأنني وجدت فيها تلك المسافة الإبداعية التي كنت أتوكلها. على أنه من جهة أخرى يمكن أن تؤكد أن الأنواع الإبداعية المختلفة، عبارة عن روافد توظف الإبداع الشعري، وتبه كل القوة اللازمة من أجل أن يكون إبداعاً حقاً. إنها بشكل آخر عناصر تنقيفية لا تكتمل الرؤيا الإبداعية الشعرية إلا بها. من يستطيع إذن أن يفصل فصلاً ظلالاً بين التشكيل كحركة وكديمومة وبين عملية الإبداع الشعرية؟ كذلك من يستطيع أن ينكر الضغط الغنائي الذي تمارسه الموسيقى على نفس هذه العملية، إيقاعاً وتنزيهاً، كذلك أيضاً تمارس دينامية السرد القصصي وعنف الحوار على هذه العملية نفسها ، ما يمكن أن يجعل من الشعر لفحات متحركة أبداً.

■ أنجزت كتابة بعض الأعمال الشعرية المسرحية التي لم تنشر بعد. هل من الممكن أن نعرف أبرز القضايا التي عالجتها فيها؟

■ بالفعل ، كتبت مسرحيتين شعريتين «التايوت والسكنية» و«الطوطيون الثلاثة» أعالج فيها قضايا التحرير في العالم العربي انطلاقاً من وجهة نظر عربية، أما على المستوى الفني، فلم أحقق فيها إلا شيئاً واحداً، هو مسرحية الشعر بالمعنى المفهوم للكلمة في قاموس المسرح الطلائعي، ذلك أن الأحداث فيها، تعتمد لصالح حركة داخلية يلمس عنها الشعر نفسه. الأبطال يتناسخون ويتحركون بعيداً عن المنطق المألوف للتهافت، وهم في تناسخهم أشد تعبيراً عن البلبلة والإحباط اللذين يهيمنان على العالم العربي.

■ في نودة شعرية سألته، قلت إنك حددت تعاملك مع اللغة - على صعيد الشعر - بأنها مرت بمراحل ثلاث، هل يمكن معرفتها ؟

■ كنت حددت بالفعل تعاملي مع اللغة في مراحل ثلاث - مرحلة اللغة المباشرة ، لأن جماهيرية الشعر كانت

تستقضي.
- مرحلة تطويع القوالب القديمة، لتعبر أكثر معاصرة، ذلك أن المعجم الشعري العربي في هذا الوقت ضاق حتى صار في الإمكان البحث في مجموعة من الشعراء عن صورة واحدة لشاعر واحد متميز، الشيء الذي جعل من هؤلاء مجموعة من الاسقاطات والإجهاضات والتكرار. فأردت بذلك أن أبحث لمعجمي الخاص عن روافد من التراث اللغوي والصوفي منه على الخصوص، لكن هذه المرحلة استنفدت أغراضها ولم تعد معبرة عن طموحي، زيادة على أنها أسقطتني في هوة التفكير باللغة.

- أما المرحلة الثالثة، فهي مرحلة سيمائية أي أن تعاملني مع اللغة، اتخذ مساراً جديداً، فمن حيث إنه كان في المرحلة

الثانية تعاملنا مع ركام، اجتهدت في أن أعيد إليه الحياة، بقطع النظر عن دلالاته، صار في هذه المرحلة تعاملنا دلالياً ومن هنا اكتسب هذا التعامل قيمة الرمز أحياناً. وقيمة الممارسة اليومية اللغوية أحياناً أخرى. وبما أن هذه المراحل الثلاث، كنت أعلنت عنها وأنا بصدد تجريب المرحلة الثالثة ، فهي الأخرى استنفدت أغراضها، وأنا الآن بصدد كتابة الشعر بلغة بدائية. وهذا يعني أن العلاقات التركيبية والمورفولوجية، أخذت تشكل في مفهومي عائقاً يعنني من ممارسة الإبداع الشعري بالصورة المريحة. إن حروف العطف وأدوات التوكيد من شأنها أن تعطيني طابعاً منطقياً للغة الخطاب، ولكنها في الشعر تفسخ أكثر مما تبعث. ولذلك أكثر من إعمالها إعمالاً فتح عيني على القيمة (الفلاشية) للصورة الشعرية فحيث تبطل جدوى الروابط اللغوية، يتاح المجال للصورة الشعرية أن تكون قصيرة معبرة، ولا تكون مركبة أو متداخلة.

■ بماذا تعلق توجه بعض قصائدك الأخيرة إلى الاستفادة من البعد الصوتي؟

■ إنني ما أنجزت أطروحة عن التصوف إلا من أجل الشعر، وليس لأغراض أكاديمية كما تبادر إلى ذهن بعضهم - ذلك أنني وأنا في بحث جاد عن معجم خاص بي، وجدت في المعجم الصوتي تلك الغنائية التي يفتقدها جبل شعرنا المعاصر، إلا أنه ينبغي التذكير بأنني تعاملت مع التصوف كمعجم لا كحضور، على العكس مما وقع فيه بعض الشعراء الآخرين. لقد كنت أعرف مسبقاً أن الفكر الصوتي تواكل واستسلام ورضاء بالوجه العقيم للواقع، ولذلك رفضت هذا الحضور، من حيث استعملت أدواته استعمالي الخاص (القبض عندي يعني المصادرة، والبسط يعني أيضاً الاحتواء) في حين أن معنى الكلمتين في المعجم الصوتي غير ذلك على الإطلاق

■ هناك رأي يقول: إننا لا نستطيع التوقف عند أحد الشعراء الجدد، لأنه لا يمكن تصوراً خاصاً للعالم، هل يمكن معرفة هؤلاء ويؤتيك للعالم؟

■ السبب في انعدام هذه الرؤيا للعالم كامن عند بعض الشعراء في أنهم عبارة عن عارضة أزياء في معرض أزياء. وهذا مرض تبدو أعراضه في سوء هضم البعد الفكري والفني الآتية من البعيد، فهو من وجهة نظر أخرى استلاب متعدد الوجود وتبعية غير مشروطة. أما رؤيتي للعالم، فهي بكل بساطة تشكل المادلة الآتية - إنسان عربي + يعيش في منطقة متفجرة + مجموعة من الإحباطات ، بسبب قوض التجربة السياسية + شعور حاد يتجاوز هذه الإشكالات = إنسان عربي يهفو إلى تغيير العالم لصالح عروبته.

● أعرف - كذلك - بأنك في أواسط الستينات أعددت دراسة حول السياب بعنوان (السياب ظاهرة جديدة في الشعر الحديث) كيف تنظر للسياب الآن؟ ما موقعه من الحركة الشعرية العربية المعاصرة بعد هذه المدة؟

■ جاء السياب تنويجا لأخر رمق في المرحلة الثانية من رومانسية الشعر العربي . وهي رومانسية خرجت فيها الفردية من قوتها لتتحول الى فردية جماعية، فهي بهذا المفهوم توطئة حضارية لا بد منها لكي يتحول الكائن العربي من فرد في فرديته، الى كائن جماعي لا يرى له من وجود إلا داخل المنظومة المجتمعية، وداخل نسق إيديولوجي يذوب فيه الفرد لصالح المجموعة، لذلك استرعى السياب انتباهي كما استقطب انتباه الآخرين.

أما الآن فهذا الشاعر ، على كل الأصعدة ، كف عن أن يكون رائدا لحركة الشعر العربي المعاصر، ذلك أن هذه الحركة اتخذت ممارسات أخرى في طريقها الى تطور حتمي ، يجعلها ذات إشعاع خاص، وهذا لا يعني بالذات جسود القيمة الفنية والتعبيرية التي أحدثها هذا الشاعر الفذ في تاريخ تطورنا الشعري.

● ألا ترى أننا في حاجة الى قراءة جديدة لشعرنا المعاصر، يتخل فيها العقل عن ضغوط القوالب النقدية القديمة التي طغت على الأساليب النقدية حتى بالنسبة لبعض الوجوه الناقدة الشامية؟

■ إننا بالفعل في حاجة الى إعادة قراءة شعرنا المعاصر قراءة متأنية قصد استكناحه والبحث فيه عن ذلك المزج الغريب الذي شكل في الأخير كيميائه، ذلك أن ما كتب حوله يمكن أن يلخص فيما يلي

١ - دراسات أكاديمية باردة لم نستطع أن نضع أيدينا فيه على جوانب الإبداع.

٢ - قراءة آتية هدفها الإعلام، والإعلام فقط، تنشر في الدوريات والجرائد، وتقوم على أساس المدح المجامل أو القدر المتصلف.

٣ - دراسة «الشلل الأدبية» التي لا ترقى في أحسن حالاتها الى أن تكون ولو تحليليا بسيطا للنص، مما يجعل من هذا النوع من الدراسة نوعا من «المافيا الأدبية». أما القراءة الجديدة التي نطمح إليها، فيجب أن تتخذ مسارين

أولا البحث عن العلائق الاجتماعية في العمل الشعري من حيث المضمون.

ثانيا تحليل هذا الشعر تحليل اجتماعيا من حيث الشكل، وبهذا نكون قد حققنا نظرية علم اجتماع الشعر ، تلك التي تهيم الآن على الأوساط النقدية في الغرب،

والتي تعد صحيحة صادقة تبعد النقد عن التأثيرية والتقريظ والقبح، وتلقي الضوء الكاشف على تحرك الشاعر في مسافة الواقع سلبا وإيجابا.

● ما مدى التطور والتحويلات التي طرأت على بناء القصيدة العربية الجديدة؟

■ حققت القصيدة العربية المعاصرة بالفعل تطورا من ناحية المضمون ويرجع السبب في ذلك الى المخاضات السياسية والأيدولوجية التي يعيشها الشعب العربي الآن، وهي مخاضات فرضت على الشعراء الآن أن يتصلوا اتصالا مباشرا أو غير مباشر بالحركة الشعرية العالمية، الشيء الذي جعل هذا التطور ملموسا إذا نحن قارنا بينها وبين الإراصات الأولى، وبينها وبين البدايات بالفعل، ولكنها من حيث الشكل لازالت تجتر تلك الإيقاعات الصافية - بتعبير نازك الملائكة - وقد كان من المنتظر أن تبحث لنفسها عن آفاق إيقاعية جديدة مستوحاة من الفولكلور العربي الخصيب، وإلى أن تفعل ذلك، أتمنى أن تخرج من هذا الخندق الإيقاعي الذي لم تستطع تجاوزه (أغلب ما ينشر من الشعر، إيقاعه من الضيق والحب أو التقارب أو الرجز) وقد كان من المنطقي أن تكشف هذه القصيدة إيقاعا داخليا يتجلى في عملية التركيب بين الألفاظ، كما هو الشأن في القصيدة العربية المعاصرة، أي أن تتحول الى قصيدة نثر كتكتسب قيمتها الإيقاعية من تجانس التركيب اللغوي ، ومن قدرتها على الغتصاف والتكرار السكنوني القوالب المألوفة.

● حين يطلب منك رأي في قصيدة ما قرأتها، ما القياس الذي تتخذ في الحكم عليها؟

■ إن قراءة القصيدة لاتعني أبدا محاكمتها بقدر ما تعني محاولة اقتضاهاها والبحث عن عالمها البكر، ذلك العالم الذي بدونه لا تكون القصيدة قصيدة. ولذلك فليست عندي مقاييس للحكم، وإنما أمك أن أقول إن عالم هذه القصيدة مركب أو بسيط، وهو في كلتا الحالتين وأصل إلى أن يدمجن في فيه أو يرفسن في منه. وعليه الإدماج هي التعاطف، كما أن عملية الرفس هي اندماج التعاطف. وحين يتم هذا التعاطف، يكون ذلك إيذانا من القصيدة بأنها استكملت عناصرها الضرورية أي أنها تكون حينئذ عملية تحليل لبساطتها، من أجل إعادة ربطها ، لتحقق الرؤيا التي كان الشاعر يهدف إليها حال كتابته قصيدته. أما عدمه فينبغي عن افتقاد هذه العناصر الى حالة من التآلف، تجعل الرؤيا غير مكتملة بل غير واضحة.

● كيف ترى واقع الشعر المغربي المعاصر؟

■ أنا من المتفائلين بهذا الواقع، ويرجع السبب في ذلك الى الكثرة الكبيرة من الاسماء التي تكتب الشعر في المغرب.

● هل تعتقد أن لجيك الشعرية تأثيرا مباشرا أو غير مباشر

على جيل الشعراء الشباب عندنا؟ خاصة وانت تابعيت كتاباته نقاداً وقارئاً.

■ اعتقد أن جيلي من الشعراء قد مارس تأثيراً طفيفاً على من أتى بعده، وذلك في بداياته، أما الآن فالتأثير الواضح إما شرقي وإما غربي هذا من جهة ومن جهة أخرى فجيلي نفسه جيل تجريب، لأنه غير مستقر، وهذا ما يجعل التأثير صعباً.

* كيف ترى واقع النقد عندنا، والموجه إلى أعمالك الشعرية خاصة؟

■ إن نقاد الشعر في المغرب لازالوا بعد في دور نقابة نقدية، ولذلك كانت ممارستهم النقدية في حاجة، هي أيضاً إلى نوع من التكوين، ومن أجل ذلك، يمكن أن يصنفوا إلى ما يأتي ١ - نقاد محالفون، من أهدافهم إحياء عهود المدح والهجاء، من غير أن يتسلحوا لذلك، ولو بالحد الأدنى من المعرفة الشعرية.

٢ - نقاد إسقاطيون يغلب تكوينهم الإيديولوجي على حاسة استطلاع النص الشعري، وبهذا كانوا دوعامتين أكثر منهم نقاداً.

٣ - نقاد موسميون، يقومون عند قيام الندوات والتجمعات، ويسكتون بعد ذلك، هؤلاء تستقرهم اللغة، وتكونهم القوالب المتعقبة التي أساءوا هضمها ولذلك لازالت الدعوة ملحة إلى قيام نقد شعري حقيقي، إن هذا يعني من جهة أخرى أن الحركة النقدية عندنا لاتواكب في مسارها المسيرة التجريبية التي يقطعها شعراءنا، فهي دونة بكثير، ومن أجل هذا أيضاً يمكن الاعتقاد بأن كل ما حققه شعراءنا راجع إلى رغبة شخصية نابغة من القيمة الثقافية والنقدية التي يتمتع بها شعراؤنا، فلا فضل لهذه الحركة النقدية على هذا الشعر.

وفيما يتعلق بالنقد الموجه إلى شخصياً، فإنه يكاد ينحصر في نقطة واحدة هي أنني استعمل لغة غير مالوفة، وأحيلك إلى جوابي على سؤالك الرابع

* هل هناك من خلاصات؟

■ نعم وهي الآتية

١ - حين أكتب عن الشعر، لا أهداف إلى جعل كتابتي تنظيراً، وإنما أهداف من ورائها إلى بلورة بعض جوانبها التي بقيت غفلة. لذلك أن إلقاء الضوء على هذه الجوانب، وجعلها مساوقة لوجهة نظري الخاصة عن الشعر، من شأنه أن يجمع شتات المتفرق منها، بحيث يصبح الإمكان الحديث عن تنظير عام يشملني وغيري فيما هو مرصود، أو أن يلتقي فيه أكبر عدد من ممارسي الكتابة الشعرية.

٢ - هذا ولا يمكن فصل السيرة الشعرية لدى الشاعر عن محطاتها المختلفة التي رست عندها منذ الممارسة الأولى إلى التوقف القصري حين حلول زمن التصوب البدايات المهجورية التي تنعكس وجدانا ورومانسياً بنحو تصو الأنا الجمعي، متخذاً سبيل التأمل في المفارقة الجامعة بين واقع تخيلي وواقع ملموس، بين عالم المثال وعالم الريف. ثم الالتجاء إلى الواقعية، تكفيراً عن إثم التأمل الهارب من الزيف إلى المثال، وذلك بعد ذبوع فكرة الالتزام واستجواذها على الأذهان في الخمسينات والستينات. ثم الاحتفاء من طفيان الإيديولوجي المسطح بالبحث عن الملاذ في التصوف، لا باعتباره ممارسة، بل باعتباره لغة شفافة وفكراً نافذ البصر والبصيرة، وكان ذلك رد فعل للأفكار القسرية التي جُمعت على المبدعين من خارج العملية الإبداعية لا من خلالها، وفي الأحوال الثلاثة، انطلقت من أرضية جامعة بين الوطني والقومي والإنساني.

٣ - ثم إن اللغة الصوفية ليست بالنسبة إلى بابا ففتحته في وجهي بعد ما وصلت في الصفقة الأخرى إلى الباب المسدود، والباب المسدود هذا انتهى بي إلى استهلاك اللغة على أنها نماذج، لا على أنها حيز لاستيعاد الصور والأفكار، وتطوير المخيلة إلى الاستجابة لهذه الصور وتلك الأفكار. فج هو هذا الاستهلاك، وقد سقط في شركه الشعر العربي المعاصر، فج لأنه عبارة عن تردد، يحول دون استبطان الأشياء، بحيث يجعل البديهة أسيرة أنماط مقبولة من التعبير، تفقد بالمبدع عن أن يجري وراء الصور والأفكار المعبرة عن زمانها ومكانها، عن أن الاحتفاء باللغة الصوفية هو أيضاً يمكن أن يسقط في النمذجة إن جرد من قيمته الرمزية ودلالة مدلولاته التاريخية، بحيث تقدم اللغة فيه على أساس أنها زينة أو أثاث تتخذهما العملية الشعرية بهرجاً لها، فكيف إذن تجنب هذه النمذجة؟ نتجنبها إن نحن ونبينا هذه اللغة حياً، وهي متمدنة في سياقها الرمزي ودلائلها التاريخية، وما هذه الحياة سوى تبنيها من العمق لا من السطح، وهذا يعني أن تبنيها من العمق يسبقه تمثل لهذه اللغة انطلاقاً من التاريخ والفكر والممارسة، ثم تعقبه القدرة على توطئتها التوطين الحداثي، في سياق جديد بعيد عن أن يكون اقتباساً هجيناً، أو تضميناً يزرع في تربة ليست له، وإلا فيعكس هذه الخطوات لا يعتبر تبني هذه اللغة الصوفية إلا سطحياً، لا يعتبر إلا ثلثرة يقصد بها الإيهار للمؤسس على قراء، لا يعتبر تمثلاً، بل تقمصاً على غير مقياس. ذلك بأن التمثل هو عيش اللغة هذه بالشاعر وفي

الشاعر لا العكس، هو عيشها على أنها مقولة تتوالد، لا على أنها مسلمة عقيم، هو عيشها باعتبارها نسقا يقبل التكيف، لا باعتبارها معايير جامدها وماتنها يتمايزان في طمأنينة. ليست اللغة الصوفية إذن ترداد أمثالا، بل حضورا يتناسل لحظة الكتابة، ويتعرض بعدها. وفي هذا التناسل حياتها، فمن أجله استعمرت، ومن أجله انفتحت المفلق وانجل المبهم، من هنا فإن هذه اللغة الصوفية ليست معجما ولا منجم مصطلحات، ولكنها تجاوز للمعجمية وتخط للمصطلحية، إنها ارتداء لباس ان استوحى زيه من اللحظات الزائلة، فلكي يطعمه بنماذج من الراحة والآتية. فعم إذن ينسج هذا اللباس؟ إنه نسج شفاف الرؤية والرؤيا، أي أنه يقلب ناتج المعادلة الى حد التباس العقلاني بالاعتقالي الى حد افتراض أن الأنا وهي في أنوثتها قادرة على انتشال الأنوات الأخرى من متاهة وجدانيات حسية، أو من وجدانيات روحية متكلفة، الى حد افتراض أن هذه الأنا ليست كائناتنا طقوسيا، ولكنها كائن فاعل في محيطه يرى ويروى، ينفذ الى الأشياء وتنفذ إليه الأشياء حتى تلامس نفسه، هذا باختصار ما يمكن أن يقال عن اللغة الصوفية التي غزت الشعر العربي قديمه وحديثه (ابن الفارض، عفيفي مطر) والعجمي قديمه وحديثه (جلال الدين الرمي، رامبو، برتوتون).

٤ - إن حضور الخارق في القصيدة ليس خاصية عرف بها الشعر الصوفي العالمي (القديسة تيريزا الألبانية، بول كلوديل، إليوت في أربعماء وماده، بوشكين، جوت) ولكنه حضور موجود في الشعر كله (الغلو والمبالغة، الصور الحسية المستحيلة الوقوع، تخلف العادة في الملاحم القديمة) أما خارق الشعر الصوفي، فهو في تغلغل العدسة اللاقطة في المراثيات الى حد تجسيما، أي صيرورتها لا مرئية بالعين المجردة، ذلك بأن العدسة اللاقطة هذه إذ تختزن المراثيات، تقلص حجمها لكي يتم احتيازها فيها وهذا التقلص هو سر تحول المراثي الى لا مرئي، وتحويل المموس الى الهلامي، أما كيميائها فيتوصل إليها بالممارسة وينفذ البصرية على البصر. لذا فالتصور الحقيقي للشعر يكمن بين العدسة وفعلها للالتقاط، بين المراثي ذي الحجم الطبيعي، واللامرئي المتكلس، أي أنه يكمن في الأشياء الجردت والمحسوسات، في الجهات أطوالا وأبعادا وعمقا وسطحا. ظاهره يحيل على باطنه، وباطنه يعكس ظاهره، على أن انتساب التجريد إليه (مع السريالية) لا يعني أن هذا التجريد يستقره كلية، إنه ينال منه نفس ما يناله منه المحسوس. وفي هذا المزج الحكم الكيماوي

بين هذين النقيضين سر قوة الشعر. فهو عبارة عن تدخل الموجد في المحسوس، وترواح المطلق مكان المقيد، والعكس صحيح أيضا. وهذا ما يؤدي في النهاية الى ما يمكن تسميته بجمالية المفارقة، جمالية الشيء بضده ولضده.

٥ - ليس الزمان بالنسبة الى الشعر ذا مدلول فلكي، إنه امتداد يقترض أن له أبعادا ثلاثة متضمن بعضها في البعض الآخر، لا يدري له أول ولا آخر. دك من الزمن الاعتزالي، أو الأشعري، أو زمن كائنات، أو الزمن الوجودي. أن كل ذلك تقديري يكاد يكون فلكيا، يؤثر فيه الفكر من أجل التوصل الى صياغته صياغة فلسفية، رؤياوية، فهو مراد لغيره. أما مع الشعر فهو غير مقنن، ولا مراد لغيره بل لذاته ذلك أن الزمني يخزل الشعر، والشعري يستوعب الزمني إنهما اتسعا وساعد كل منهما الآخر على تحقيقهما المزدوج الموحد. لذلك فناربغ كتابة القصائد فلكي هو الآخر، لأنه يؤرخ لجيل النصوص لا غير، إذ أنه لا يلعب دور الربط الجدي بينهما.

منجزاته الإبداعية والفكرية:

- ١ - ويكن إحقاق أسماؤه الآتية ديوان شعر - المحمدية ط ١٩٨٧.
- ٢ - بشار جيل فلف - ديوان شعر - منشورات إفريقيا الشرق بالبيضاء ط ١٩٩١.
- ٣ - الكائن السبوي - ديوان شعر - منشورات السفر بكناس ط ١٩٩٢.
- ٤ - من فعل هذا بجماعكم؟ ديوان شعر - منشورات كلية الآداب طهر المهران فلف ط ١٩٩٤.
- ٥ - محاضرات في السيميولوجية - سلسلة الدراسات النقدية، دار الثقافة للنشر والتوزيع بالبيضاء، ط ١٩٨٧.
- ٦ - العناصر الأربعة في شعر صلاح ستيقي، بيروت لبنان مطبعة حضير (بدون تاريخ).
- ٧ - وجدتك في هذا الأربيل - رواية سيرة - منشورات الجواهر فلف ط ١٩٩٢.
- ٨ - مقدمة ديوان (غروب الشمس شرق القمر) للفيثوري - المجلس القومي للثقافة الرباط ط ١٩٨٧.
- ٩ - ترجمة الرواية المسرحية لفرنانو أربال (أعنية القطار الشبح) عن الإسبانية نشرت ضمن سلسلة المسرح العالمي بالكويت.
- ١٠ - بد العارف لابن السبعين - تحقيق - رسالة وكتواتر السلك الثالث - نوافل المسرحيون بباريس فرنسا ١٩٧٠.
- ١١ - العرض النقدي للفلسفة الإسلامية من خلال ابن السبعين - أطروحة دكتوراة الدولة بالفرنسية - جامعة السربون بباريس، فرنسا ١٩٨٥. (ترجمت الى الإسبانية)

تحت الطبع :

- ١ - دراسة موضوعاتية في الشعر العربي للعصر وقاعة الكلمة
- ٢ - رؤية باطنية للرسم التجريبي العربي / دراسة بالفرنسية





مارك ستراند

ترجمة: حسن حلمي*

The Story of Our Lives, (1973).

The Sergeantville, (1973).

Elegy for My Father, (1973).

The Late Hour, (1980)

Mr and Mrs Baby and Other Stories, (1985).

وبالإضافة إلى هذه الأعمال نشر مارك ستراند عدداً من
انتولوجيات الشعر الأمريكي المعاصر. كما أنجز عدة ترجمات من
أشهرها

The New Poetry of Mexico, (1970).

The Owl's Insomnia: Selected Poems of Rafael Alberti,
(1973).

Souvenirs of the Ancient World: Selected Poems of Carlos
Drummond de Andrade, (1976).

Another Republic: 17 European and South American Poets,
(1976).

[مع تشارلز سيميك]

Texas, by Jorge Luis Borges, (1975).

يعتبر مارك ستراند أحد الأصوات المتميزة في الشعر الأمريكي
المعاصر. يقول في إحدى قصائده: «تعلم فيما بعد أن يقول ما يعني،
دون أن يكون قد قاله بالفعل». «ويبدو أن هذين البيتين يصدقان إلى
حد كبير على شعره عموماً. ولد ستراند في «برنس إدوارد أيلاند»
بكندا، وذهب إلى الولايات المتحدة وعمره أربع سنوات تلقى تعليمه في
«انتيوش كولدج» بولاية أوريغون ثم في جامعة بيل حيث تخرج سنة
١٩٥٩ ثم تولى التدريس في جامعة فلورنسا وبعد ذلك في جامعات
أخرى منها يوتا، جامعة البرازيل بربو دي جاتيرو، جامعة واشنطن
بسياتل، جامعة كولومبيا، جامعة ييل، جامعة برينستون، جامعة
كاليفورنيا بارفين، جامع هارفارد وجامعة يوتا. كما نال شعره
العديد من الجوائز الهامة. من منشوراته

Sleeping with One Eye Open, (1964).

Reasons for Moving, (1968)

Darker: Poems, (1970).

* مترجم وأستاذ جامعي من المغرب

أكل الشعر

المداد يتقاطر من زوايا فمي.

لا سعادة تعدل سعادتي

فقد كنت أكل الشعر.

موظفة المكتبة لا تصدق ما تراه.

عينها حزنتان

إذ تمشي ويدها مدسوسة في ثوبها.

اختفت القصائد

النور خافت.

الكلاب في درج القبو، وهي الآن صاعدة.

عيونها تدور،

سيقانها الشفراء تلمع كالفرجون (١)،

الموظفة المسكينة تشيع في دق الأرض بقدمها وهي

تبكي

إنها لا تفهم

عندما أجنو على ركبتني وألحس يدها،

نصرخ.

أنا رجل جديد.

أزجر فيها وأنبح.

أمرح بهجة في الظلام الكتبي.

١٩٦٨

مضالمة

ثمة فتاة تعجبك فتخبرها

أن عضوك كبير، غير أنك لا تستطيع

أن تعبر عنه. مطالبه مضحكة، تقول لها،

بل تحبط ذاتها، لكنها يجب أن تلبى بشكل ما،

بإيجاز، على نحو غير واضح في الظلام.

العدد التاسع . يناير ١٩٩٧ . نزهة

حين تغلق عينها إكراما،

تسحب أنت كل ما قلت. ثم تخبرها أنك أنت

نفسك

فتاة تقريبا، وأن يوسعك فهم اشتمزأها.

وحين تهم هي بالابتعاد، تخبرها أنت

أنك لا تملك عضواً، وأنت لا

تدري ما الذي أصابك. تركع على ركبتك.

وفجأة تنحني هي لتقبل كتفك فتبتقن أنت

أنك سائر على الدرب. تخبرها أنك تريد

أن تنجب أطفالاً وأنت بسبب ذلك تبدو مضطرباً.

تقطب جبينك وتعلن اليوم الذي ولدت فيه.

تحاول هي تهدئك، لكنك تفقد السيطرة على نفسك

تمد يدك نحو سر أويلها وتتسول، إذ تفعل،

غفرائها.

تتلوى هي وتعوي أنت مثل ذئب. شهوتك

تبدو في ضخامة نصب تذكاري. تتأكد من أنك

ستطأها

تصعق إذ تدرك أنها الفتاة التي ستزوجها.

١٩٧٠

حنين

أساتذة الأدب الانجليزي أخذوا أرديتهم

إلى المغسلة، وخرجوا إلى الحقول.

أحلام الحركة تدور حول السجاد الفارسي

المفروش في الغرفة التي كنت فيها.

على الشاطئ، كتابة الجراموفونات

تعمق انطواء وسقوط المحيط.

إنه الأمس ما زلنا في الأمس.

١٩٧٠

التنازل عن النفس

أتنازل عن عيني اللتين هما ييضتان من زجاج.

أتنازل عن لساني.

أتنازل عن فمي الذي هو الحلم الدائم لللساني.

أتنازل عن حنجرتي التي هي كم صوتي.
أتنازل عن قلبي الذي هو تفاعحة محترقة.
أتنازل عن رثي اللتين هما شجرتان لم تريا النور
قط.

أتنازل عن رائحتي التي هي رائحة حجرة مسافرة
عبر المطر.

أتنازل عن يدي اللتين هما عشر أمنيآت.
أتنازل عن ذراعي اللتين ترغبان في تركي على أي
حال.

أتنازل عن ساقي اللتين تصيران عاشقتين أثناء
الليل فقط.
أتنازل عن ردفي اللذين هما قمران من أقمار
الطفولة.

أتنازل عن ملابسي التي هي جذران تصفر في الريح
وعن الشبح المقيم فيها.
أتنازل عن. أتنازل عن.
ولن تخطئ بأي شيء مما أتنازل عنه لأنني ابتدأت
من جديد بدون أي شيء.

سبع قصائد

١ - عند حافة

ليل الجسد

تشرق عشرة أقمار.

٢ - ندب يتذكر الجرح

الجرح يتذكر الألم

ها أنت تبكي ثانية.

٣ - حين نسير تحت الشمس

تشبه ظلالنا سفن الصمت.

٤ - جسدي يرقد

أسمع صوتي

وهو يرقد بجاني.

٥ - الصخر للذة

وهو يتفتق

فنلجه

كما نلج أنفسنا

كل ليلة.

٦ - حين أسير نحو النافذة

أقول : كل شيء

هو كل شيء

٧ - لدي مفتاح

به أفتح الباب وأدخل

أجد المكان مظلمًا وأدخل

يشتد الظلام وأدخل.

١٩٧٠

كتاب الشعر الجديد

١ - لو فهم شخص ما قصيدة

سيلقى حتيا متاعب.

٢ - لو عاشر شخص ما قصيدة،

سيموت حتيا وحيدا

٣ - لو عاشر شخص ما قصيدتين

سيخون حتيا احدهما.

٤ - لو حمل شخص ما في ذهنه قصيدة،

سينقص حتيا عدد أطفاله واحدا.

٥ - لو حمل شخص ما في ذهنه قصيدتين

سينقص حتيا عدد أطفاله اثنتين.

٦ - لو وضع شخص تاجا على رأسه وهو يكتب،

فإنه حتيا سينكشف.

٧ - لو لم يضع شخص تاجا على رأسه وهو يكتب،

فلن يندع الا نفسه.

٨ - لو غضب شخص ما من قصيدة،

فإن الرجال حتيا سيحتقرونه.

٩ - لو تواصل غضب شخص ما من قصيدة،

فإن النساء سيحتقرنه.

اليوم الثاني

جلست على كرسي وأنا عايط بعشب طويل
غطى كل شيء سوى ظاهر قبعتي.
كانت السماء تتغير باستمرار لكن نور الشمس لم يغب.
كان النور عمود زجاج ملو ما بغير لامع، وكنت أنت بداخله.

اليوم الثالث

لاح مذنّب له ذنبان. كنت أنت بينهما
بذراعيك المفتوحين كأنك تفصلين بينهما.
وددت لو تكلمت لكنك لم تفعل. عرفت إذك
أنك قد تظلين صامته الى الأبد.

اليوم الرابع

في غرفتي هذا المساء بركة ضوء وردي
يعوم على الأرضية الخشبية ويذكرني بالليلة
التي أبحرت فيها راحلة. أغلقت عيني مفكرا
في وسائل قد نجعلنا نتصالح؛ لم أجد أي وسيلة.

اليوم الخامس

لاح ضوء فحسبت الفجر قد أهل.
لكن الضوء كان في المرأة وكان يزداد بريقا
كلما اقتربت. كنت أنت تحدقين في.
راقتك حتى الصباح لكنك لم تتكلمي قط.

اليوم السادس

كان ذلك في الظهيرة لكنني كنت موقنا
أن ضوء القمر وقع في شرك الأطباق.
كنت تقفين خارج النافذة، قائلة، «أرفعها»
حين رفعتها كان البحر مظلمًا،
والريح غريبة، وكنت أنت قد رحلت.

اليوم السابع

في وقت متأخر من الليل خرجت لأتمشى وتساءلت
إن
كنت ستعودين. كان الهواء دافئا وذكرني عطر الورد
باليوم الذي بزغت فيه بغرفتي،
غدير نور. قريبا سيبلغ القمر

١٠ - لو أدان شخص ما الشعر علنا،

فإن حذاءه حتا سيمتليء بولا.

١١ - لو نخل شخص عن الشعر من أجل السلطة،

فإنها حتا سينال منها الكثير.

١٢ - لو فاجر شخص ما بقصائده،

فإنه سيكون حتا محبوبا من طرف الحمقى.

١٣ - لو فاجر شخص ما بقصائده وأحب الحمقى،

فإنه سيتوقف حتا عن الكتابة.

١٤ - لو سعى شخص ما الى إثارة الاهتمام بقصائده،

فإنه سيكون حتا جحشا في ضوء القمر.

١٥ - لو كتب شخص ما قصيدة ومدح قصيدة شخص آخر.

ستكون له حتا عشيقة جميلة.

١٦ - لو كتب شخص ما قصيدة ومدح علنا قصيدة

شخص آخر.

فإنه حتا سيجعل عشيقته تهجره.

١٧ - لو ادعى شخص ما قصيدة شخص آخر،

فإن حجم قلبه سيتضاعف حتا.

١٨ - لو سمح شخص ما لقصيدته أن تتعري،

فإنه حتا سيخاف من الموت.

١٩ - لو خاف شخص ما من الموت،

فإن قصائده حتا ستنفذه.

٢٠ - لو لم يخف شخص ما من الموت،

فقد تنقده وقد لا تنقده قصائده.

٢١ - لو أنهى شخص ما قصيدة،

فإنه سيستحم حتا في بقطة شهرته الفارغة

وسيقبله الورق الأبيض.

١٩٧٠

سبعة أيام

اليوم الأول

جلست في غرفة مظلمة تقريبا،
وكنت انظر الى البحر. كان ثمة ضوء على الماء
انبعث منه قوس قزح حط قرب الدرج.
ذهلت حين اكتشفت أنك على حده.

وددت لو أقبلت. وتذكرت في نفس الآن
النجوم العتيقة تنساق وتذكرت رماد شيء ورماد
شيء آخر.
وعلمت أنني سأثر فيها بين النجوم،
إن حلم النور سيتواصل بدوني،
فهو لم يكن قط حلمي، كان حلمك أنت. وكان
باديا
في ظلام الليلة السابعة أن ساعتني اقتربت.
نظرت إلى التل. ونظرت من عل إلى الماء الهادي.
كان القمر قد بدأ يطلع وكنت أنت هناك.

١٩٧٨

ليوبارد

الليل دافئ وصاف وبدون ربح.
القمر الأبيض كالحجر ينتظر فوق السطوح
وفوق النهر القريب. كل شيء هادي.
ومصاييح الزاوية تلمع فوق أشكال السيارات
المحدبة.
أنت نائم. والنوم يتجمع في غرفتك
ولا شيء يزعجك الآن. أه يا «جول»،
انفتح جرح قديم وأشعر الآن بالألم منه.
وإذ تستغرق أنت في نومك أخرج أنا لأودي
احتراماتي
للساء التي تبدو وديعة
وللعالم الذي ليس كذلك والذي يقول لي:

«لا أمنحك أي أمل. لا أمنحك حتى الأمل»

ومن الشارع يأتي صوت سكير

يغني أغنية لا يمكن تبينها

وصوت سيارة على بعد بضعة شوارع.

أشياء تمر دون أن تترك أثرا.

وسياي الغد واليوم الذي يليه،

وما كان يعرفه أسلافنا ذهب الزمان به،

رحلوا ورحل أطفالهم

ورحلت الأم العظيمة.

رحلت الجيوش التي أثارَت سحباً من غبار ودخان

عبر أوروبا. العالم ساكن ونحن لا نسمعهم.

ذات مرة، حين كنت صبيا وانتهى عيد الميلاد الذي

انتظرته، رقدت على سريري، وكنت يقظا وتعيسا،

وفي وقت جد متأخر من الليل بلغني من شارع

جانبي صوت يغني،

ورويدا وويدا كان يتلاشى مبتعدا،

ألني الصوت إذك، كما يؤلني الآن هذا الصوت.

١٩٨٠

من المرفأ المظلم^(٢)

١

هناك، في مدرسة التجليات التي تصغر سنة

بعد سنة، حيث تقزنا الجبال وتقزنا ساء

من نيران وصخور مستديرة بدأنا نستصغر

أنفسنا ونرغب عن

مظاهر الوفرة، وعن أوصاف لا نستطيع تصديقها،

حين تكفي لوحة بسيطة - مثل ورود في مزهرية

لازوردية.

لا يمكن تصور فكرة كوننا ضخاما،

حتى بعد غداء مع «هاري» في مطعم «لوتيس»، حتى

بعد قراءة موت فيرجيل، صورة إله.

شخص أفلاطوني لا يتنفس ولا يتنزف،

غير أنه. مثل الشمس ينير غرفا بأجمعها،

قارات بأجمعها، ليست لنا، لدينا شهية متزايدة

للضآلة لجزء من أنفسنا لجزء من العالم،

فهم يظل غير مكتمل، غير تام،
نهم ناقص في الغالب مادام متواصلا

٢

أنت الواقعة وسط أشجار الزيتون
وراء الغناء؟ أنت في ضوء الشمس
تلوحين لي بيد أن اقرب وبالأخرى

تحفظين عينيك من بريق يحيل
كل شيء سواك بياضا ناصعا؟ أنت
التي تتناثر الأوراق حولك مثل الزبد

أنت في الليل الهامس العبق
بالنعناع والمضاء بجموع النجوم
البعيد؟ أنت؟ حقاً أنت

تصعدين من كتابة الأمواج، قامتك
تلقى ظلا مباحثا على يدي
فأحس ببرودتها وهي تتحرك
على الصفحة؟ أنت تتحنن وتضعين
فأك على فمي كي أدرك
أن القبلية ليست إلا بداية

بداية لما كنا لحد الآن نستطيع تصوره فقط؟
أنت أم الريح الرحمة
تمس في أذني: وا أسفاه وأسفاه؟

٣

أذكر أنني وقفت أمام الأمواج المتكسرة،
وكنت خائفا لا من الماء بل من الهدير،
وضعت يدي على أذني وجريت نحو أمي

وانتظرت أن أؤخذ الى البيت في المدينة
الهادئة حيث لا وجود لصوت البحر البعيد.

على أن البحر نفسه - منظره ، امتداده
على مدى الرؤية - كان مثيرا
فقط هديره كان غيغا. والآن ، وبعد مضي سنوات ،
فإن الهدير هو الذي يستهويني كما تستهويني
الشساعة

فأحن إليه في منفاي البعيد عن البحر وسط الجبال
التي لا تتغير إلا بتغير الضوء
الذي يلونها أو الثلج الذي يجعلها بعيدة

أو الغيوم التي ترفعها فتبدو أعلى
مما هي. الجبال سلبية وليس لها أي سر
من أسرار البحر الذي يحدث تغيراته الخاصة به.

لقاء الجبال لابد أن يختلف عن لقاء البحر،
لكنني - إن خيرت - سأنظر الى البحر
وأفقد نفسي في أصواته التي أرعبتني ذات يوم،

لكن ماذا كنت أعرف عن لذائذ الفقد في تلك
الأيام،

عن حافة الهاوية وهي تدنو بدنو همساته
وعواصفه، حيوان مائي عظيم يحطم نفسه على
الصخور،

فتنبعث منه نجوم من ملح، وغيوم صاخبة من زبد.
١٩٩٣

الهوامش

١ - قطعة كربون أو نحاس توصل للكهرباء من الجزء الدوار من المحرك أو

المولد الى الدائرة الخارجية

٢ - قصيدة طويلة من خمسة وأربعين مقطعا.



ليست رسالة لو ، فقط ، تجيء

باسم المرعبي *

الى البحر .. لتغسل أعيننا مما رأيت من السخام والدم.

- ٢ -

ستمضي معاً، كصديقين بل كأحلى صديقين
نطلق قلبينا في المهرجان الدائم للفتيات
سأغضي عن تطلعك إليهن، وأنت كذلك ستغضي

.....

أغضي قرحاً ومشققاً على قلبك الغض .. إذ لا بد أنه
نسخة أخرى من قلبي المثقل بتراث من الخفيات في

الحب ... لا يهم

.. سأنسى، وأنصحك أن تصوب فؤادك الى تلك
التي تمنحني على زهرة الحب متعهدة إياها بالدموع،
أو تلك التي تقتش بجسامها عمّن يرر أنوثتها
الطافحة!

الى براء باسم
صديقي الوحيد

- ١ -

سأدلي لك بفكرة...
أو أفضل القول، إن لدي فكرة، كما تحب أن تقول
أنت
لما يكون مزاجك طيباً، وتجذني منصبت القلب..
واعتقد أنك الآن كذلك ترهف قلبك لتسمع نبض
هواجسي

أكاد أن أخذ بيدك ، اللحظة ، أو .. شوقك
أقودك الى البحر .. ريثاً أنت الذي يقودني.

* شاعر يقيم في السويد
اللوحة للفنان محمد المزروعى - الامارات العربية المتحدة.

- ٣ -

ي ي على كتفك أو .. يديك ...
.. صحك الى مسرح يقص الحياة على مسمع الموج
و.. رأى من الشمس والشارع الحر ..
ستضحك ، بل ينبغي «س» تضحك مما كان يجعل
الموت طوق النجاة!!
وأظنك تعرف الجهة والزمان اللذين يقصدهما
القول ..

- ٤ -

لنمض إذن
كأحلى شريدين
كأحلى طريدين
من جنة بين نارين!

- ٥ -

برق يتدل مثل سوط ،
أعشاب يابسة تراحم أكتافنا
لا ننحني ..
بل نمد العيون لننخمش جذر السحاب
...

أقول لك : أعدني الى أرجوحة .. أرجوحتك
(تلك الرياح نأت) ، أسمع ضحكائك - اني أتبينها ،
الآن ، مثل أثر أجنحة في الفضاء -
أقول لك ، أعدني الى جهة الضحك ، أو حتى جهة
الابتسام ،

- ٦ -

سأسرديومي ، أو أيامي ، لأنها متشابهة كأحجار
أحملها فوق ظهري وأدور بها ، ربما هكذا قلته ،
إنها أحجار ، طبعاً ليست أحجار شطرنج أو دمينو ،
أي أنها لا تصلح لأي من أنواع اللعب ..
إنها أحجار قاسية وكفى .

- ٧ -

سأعيدك الى البحر كمقابل للجفاف الصلد
للأحجار
.. طبعاً أنت لم تر البحر ، إلا في السينما مثلي
فقد كنت أسمع فقط وأراه أحياناً في السينما
وبطاقات البريد غير أني عللت نفسي ذات مرة بأنني
أرى البحر ..
كان ذلك قبالة بحيرة الرزازة ..
فقد كانت مياهها زرقاء ولا نهاية كذلك (هكذا
بدت) .

- ٨ -

ونحن في طريقنا الى البحر ، سأبين لك تراثي في
الركض ..
أفضل أن تكون بأخفاف رياضية ، إذ طالما راودني
هاجس وأنا أمام المحال التي تعرضها ، بأن مثل
هذه الاخفاف تصلح أكثر شيء للهروب!
إذن بأخفاف رياضية وأمام البحر
نكون قد أطللنا على أول مناظر الحرية .

غير أنني أخشى أن تذكرك زرقة البحر بازرقاق
الأجساد المساطة ..
لم أقصد باستدعائي السياط والأجساد أن أروع
هواءك ، لكننا محاولة لطلب فضاء أكثر انصافاً
لأجنحة القلب ..

محاولة لأن أرى فمك ، كما لو أنه يقبل الحرية وهو
يتجهجها ..



عدم صديق وآخر.... لا

وفاء العمراني *

نواي بالمستحيل
مزوجة بالأبعد الأشهى
تتخرج بي غربتي
وجهي لما ينأى من الزمن
وهولي حال الانجراف حولي
بك أشقى أيتها النبضة
بك، دائيا أحظى
حاضرة بقوة النفي
منفية بصيغة الحضور
محبرة من الكلمات
كلماتي غير الكلمات
استجيبى يا حدائق الرغبات
أضيئي يا زنار الجراح
فردة نعلي نبذ
والأخرى شك بقلم الهامات

مخلوطة بدم الأشياء
بالأحوال
بأمداني الثابتة
أعزل عن الزمن زميني
هل ألاقه؟!
خطوي الى ما لا يراني من فتنة الخطو

* شاعرة من المغرب
اللوحة للفنان راشد حليل سوار - البحري

وقلبي بلا قرار
أنا سر هذا الوقت
أنا غير الجنون الراكع
غير السفر الى المعلوم
غير المبني
غير المعنى
أفردت لثتي جناحي
لا أستسلم لا أقمغزى
فرو الإلف مزمن تعب
الجسد قلعة الهوانج
هوانجي غير الهوانج
جسدي القللك دائرا بالعكس
كثيرا ما .. نقطة البدء
بجاهل
ما هيت التحليق
أنا الريح متفوعة في غبار لا يقيم
وهذا الأوج أكثر العادات إدمانا .. لي
ألبس اتجاهاتي
وأستمر بالمسافة

دا هذا الرحيل المتسارع
مرفأ

دا هذا الضنى الشفيف
رفيق

بدو الوقت قنديلا

نكلام سمكة

تنسك أيها الخفق

أصبي أيها الغلطة العدم

المتأجج

بداخلي

شهوة قصية لا تترك

حررتك أيها الأعراق

انجسي

انتثلي

تدثري بالأبعاد التي لم تدركني بعد

وتلك التي على قدر جهلي

استبيحي

السهاد سؤال الليل المحير

العادة جواب غير ناضج

الظن، مثل، ماء يقود نفسه

التقيض شبيه لا يخلد

الزمن لا يضيغ

امتلات بدفق مخضب بالووه الوثن

ابتلت بين اختياراتي المعارف

تشرذ عن اللغات لغتي

خزامي

هادرة بالصمت

أقول أشياء كثيرة

لتناثيل لا تفقه أشياء كثيرة

أهي أول قسوة أبتلى بها

ظني أنها ليست الأخيرة..

تهرب السماء من بين يقيني وبينني

عدمية لا تطاق

وأخرى جمر لحنيني

هل الآخر عهدي ؟؟؟

فروج اليد أسئلة

وهذا الماء الحارب إليها الإجابة..

فاقدة لشهوة الشريك

أتماسد أقطاع

أشرد أرحب أضوع

قولي ماء بري

شمسي لا تتركني

أمشي في لجة

والسرى لي وحدي

تتقد العناصر

هاتف من «جلعاد» يسرح لي

مباهج السر الأقصى

يلغمني باحتلالات ثلاثة للمجدد

وهذي المعابد بعض من شهواتي

الشاسعة

«قاسيون» سريري

وأنا هواه المراض عند صحوة العناد

تكاشفني أبجدية المكنون

البسني أيها الصور

أغدو شهقة يامسين

ما أحن النسيم علي

الحرف نبض

الجسر إليه مصادفة حبلى

صدقتي نار حيرى

تبتل يا عطر الروح

أوغل في الهتك يا بوحها

الشهوي

يا حكمة النهر / صداقة الموج /

النبع القمري اللامتهي

يراودني النذر

تقوليني الرؤيا

تسامق

إشارة

عجبا لهذا الروح إذ تلاقي فتنتها

عجبا لهذا الميلاد

حضورات كريستالية أتورها

وجهة عذوبة مشتعلة

عيناه من مطر

لون شعره رفيف

غنازتا بسمته استدراك لجميل

لم يأت

أه صدره الشر...

أشرب من حلم قامته

تناددني فتكته العطشى

تعدد شرفاتي إليه

مسالكه أس وليلك

تغبطني الغيمة النجم الشجر

أنفاسه زفبق يتدفق في عروقي

عريه روعة بمنحة

خفقته نافورة عشق

صفصافة شدو ضمته

لمسته حتى عنت يشظيه

الصفاء

لقبلته المذاق المستغرق

للفكرة

عسل حبيبي...

ضمخني، ضوعي بي

أي كتابته النارية على مسامي

يا بحر الفجر

دبيب الناي النامي

أيها اللذاعة

شامخ لقائنا وضار

كالبرق

شفيف كلميظة زرقاء في حلم

ملغوم كقصيدة..

استحيل عنك إليك

وأفتك

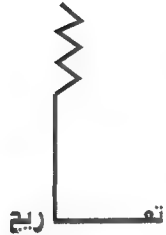
يا الغبطة السارية في آتي الأيام

الليلة الخضراء المتعاقبة

النبوءة الوارفة

أيها الحياة

يا انصهاري ويا اكتمالي...



حميدة خميس *

والضياء الشفيف كلما لاح في أفقها مطر هللت بالخفيف!	كما قطرة في الغمام فتبتل وحشنا بالندى كان لم يمر علينا القتام!	واخضرار عميق وجهان للنور ذهب وحريق!	- ١ - الغيوم قطن الساء كلما أجهد البحر ضمدت حزنه ومضت في البكاء
- ٨ - النخل يثقله الرطب وتشي بفتته ارتعاشات الظلال الماء تقله السحب وتشي بفتتها انفجارات النبوع والقلب يثقله الهوى وتشي بفتته اختلاجات الجسد!	- ٦ - نأتلف؟ قلت لي : نأتلف قلت : لكننا في مسالكنا للهوى مختلف	- ٤ - سوف يسدل الضوء أجفانه بعد حين ونشتف منه خفايا الظلام وترخي الظلال كهولتها في المساء على روحنا إذ ننام!	- ٢ - الصبورة اليافعة في الصباح قالت مسرتها في المساء ألقت عليها الوشاح الصبورة الشائخة!
***	- ٧ - الغاية كائن شامخ غامض وأليف الغاية انثى الفصول	- ٥ - سوف ينهض العشب من بعدنا في مطول الصباح ويسري	- ٣ - وجهان للحوور فضة * شاعرة من البحرين اللوحة للفنان علي المدلاوي - العراق.

عريقة الطيور أو القاهرة عبدالمنتعم رمضان*



أصحابك وأحفادهم وأحفادهم سيشربون وتنتبت في
حلقهم صرخة، والذي يتوقف عن الصراخ يموت، الذي يبقى
بعد موت جماعته يهبط فوق صخرة عالية، يا حراس، البسوا
الجندي درعا، وليذهب في اتجاه طيور الناحية اليسرى، حتى إذا
وجد عجوزهم المنتوف الذي لا يذكر أحد اسمه، وينادونه : يا
شيخ اقرب منه، وسأله: يا شيخ، أنا الجندي الذي ذبح
طائر، الذي طبخه، الذي لم يستسغ المرق، الذي أرسله للملك
الحارس، هل يمكنني أن أسالك : ما اسم مدينتنا، لكن الشيخ
تباطأ قبل أن يخيل له أن إنسيا واحدا لا يكفي، تباطأ أكثر قبل
أن يخيل له أن إنسيا واحدا لابد أن يخلع درعه، لابد أن يصير
طائرا من طيور الناحية اليسرى، لابد أن يضطجع على قش،
وإذا خرجت من حنيه الدائم أنثاه، اضطرب قليلا، وأخذ قشة
في فمه وأعطاه قشة في فمها، وطارا معا يبحثان عن الملك
الحارس الذي تحول وجهه إلى عجينة مبتلة جدا لأنه رأى فيما
يرى الناسم أن طائرين اثنين سرسرفران فوق الأسوار،
سيضعان بيوضهما في أماكن شتى سينشان ذرية تعلمت أن
تتوارث اسم مدينتها أن تخفيه بين مدخان الصراخ، أن تحممه
صباح كل يوم في النهر أن تذيبه ثم تطير كأنها فرغت لتوها من
الهوم.

لما فزعت الطيور من الناحية اليمنى، كان على طيور الناحية
اليسرى أن تفرح، لكن شجارا نشب بين اثنين منها، قيل إنهما
زوجة وزوج فتشبت الباكون بالمشاهدة إلا أن عجوزهم المنتوف
الذي لا يذكر أحد اسمه، وينادونه : يا شيخ، تباطأ قبل أن يخيل
له أن سقفا واحدا فوق العالم لا يكفي منع الصراخ من النفاذ،
تباطأ أكثر قبل أن يخيل له أن سقفين قد يمنعان الصوت ولا
يمنعان الصدى ولما استغرق، جذبته حواريوه، وقالوا يا شيخ،
فأطرق وأطرق معه لحيته وخياله، حتى إذا استيقظ، هتف
فيهم: طبروا وأصرخوا الذي يتوقف عن الصراخ يموت، الذي
يبقى بعد موت جماعته، يهبط فوق صخرة عالية، ربما فوق
سور، ربما، ويصرخ، فراء أمير ومحارب وينبأون وقطة،
دبفزعون وينشئون بيوتا وحصونا ومدايمك، يستقبلون فيها
الملك الحارس الذي تحول وجهه إلى عجينة مبتلة، لأنه رأى فيما
يرى الناسم، انه لما فزعت الطيور من الناحية اليمنى، كان على
طيور الناحية اليسرى أن تفرح، وسأل عن الجندي الذي اصطاد
لثائرا في أول عهد البناء، واستعلم منه، هل كان الطائر أنثى؟ نعم
يا مولانا، هل طيخته في وعاء ماء؟ نعم يا مولانا، ولما لم تستسغ
المرق انصرفت به إلى النهر ودلقت: نعم يا مولاي، وتعلم أن

* شاعر من مصر.

الوحة للفنان مريم عبدالكريم - سلطنة عمان.



جسدي فنارا على شاطيء رسمت
مستقبلي على مائه وحجارته ومخاراته.
أيتها النيازك، لماذا تركت
حفرتك عميقة في القلب
ووهبتها الخطأ كأس الاستمرارية.
أيتها الأرض المزروعة بماء الولادة
تبخرت المسافات وباعدت قدمي
لم أعد أرى إلا السنوات، وهي تتساقط
من شعر رأسي، وقد لامسه الشيب.
ماذا غير السؤال .. وسره معه
ماذا غير الحجرة وهي تداعب لسان الفضيلة.
وريشة النعامة التي خزنتها
في كتاب خاص،
تمسح من على وجهي
عرق القراءات المكررة.
ماذا غير أن لي روح الموجة
تعاود مشيتها .. ولا تملى.

نخطو في الليل، أم نمشي في حديقة النهار
وقد انزعجت أحذيتنا أشراكا في المكان
ماذا بعد التراب أسفل القدم.
تقود السائر الراحل كحبة قمح بين الحصى
وهي تأكل أنفاسها الى بياض يملؤه
فم الأرض الصماء.
ندور . ويدور أستان الحكيم الليلي كالفرجار.
ماذا غير السؤال وهو يحك أنفه
اليومي على جباهنا ليلتقط من مجرته
بياض الأرضفة.
كالصيحاحات المخبأة،
تبرق النجوم وقد وضعت
مدارها في القلب.
أترك الهواء يتنزه
في فراغات الأدرج.
أتركه ورتبي تعبت،
من زفير اليوم وشهيقه.
وحدي والدرج . وسكة
رسمتها عيون السنين وهي تشعل



صباح السهل

ناصر العلوي *

الشجرة تنهال ، والسحابة البيضاء تزيدها اخضرارا .
ليس بيني وبينها حجاب . التقينا منذ الصبح . هزتها الريح
وظلت تمنح الأوراق رعشتها الأبدية .
حارسة أيامي منحتني النوم طيلة سهدا ، أحاطتني
بالشوق وبالحديث . ستاتها الشمس وتقول لها :
هذا الذي واقف بيني وبينك ، الذي عاد أخيرا الى القريب
منك حوله أخطار ، وحولك أشجار .

اختفى النهار وظللت مائلة نحو ي . ولكن كيف لي أن
أمنع الليل من أن يدس سواده في جوفك ؟ الآن مهددة
بليل كامل . علي أن أكون قريبا منك لأنصت للحفيف
الذي يخرج من رحمك الهواء بارد قليلا من حولك .
أوراقك ملتصقة بضوء النجوم .

أكتب من أجلك ومن أجلي حين أمضي الى البيت ولا
أجل الليل معي ، أعرف أنه سيفطيك وسأخلد الى الحلم
أو الفزع .

تعرفين أن نهارا تحمليه لي ، وأنتك خالدة في النهار أومن
قليلا بأن إيماني لا يحمده ظلك وأنت التي كنت حقيقة قبل
قليلا ، رأيك ولستك : بهاء مزوم في صباح السهل .

النوم هو الآخر لا يستثني أحدا ،
لكنه حين يأتي يتجمد الصدى ، وترش العينان نورهما
ينقبض الصدر : ليس موعد النوم الآن .

الليل يتهاى لسهري ، مستافر معا
أنا بصحوي وهو بوقته الشقيف المنزول .
النوم إذن وقلة الصبر والخوف من الصباح
الفجر مذاب في الليل هو أيضا شغفي ، وطعمه يكتمل في

* شاعر من سلطنة عمان .

اللوحه للفنان حكيم العاقل - اليمن .

... والسروة تعدو

ابراهيم نصر الله *



مكيدة

لم تكن الشاهدة أكثر من دعوة سوداء
لاحتفال الموت
لم يكن الصمت العميق فوق القبر سوى
رائحة المكيدة

ذكرى

بغيمة دامية فوق كتفيه
دائما

يرجع أيلول

تذكير

* شاعر وروائي من فلسطين
اللوحة للفنان علاء بشير - العراق

مطلوب :

قراءة صامتة
دائما

لهذه القبور

نهايات

نمور من حبر

طيور من حبر

وبشر من حبر

للغابة التي تحولت الى ورق

حسب

فرحا أعدو إلى الهاتف

تاركا القصيدة في منتصفها

فقط

حين تتصلين

انتقام

كلما تبسم لوجهه في الماء

جاءت من بعيد

لتمسحه الريح

ذات

لا عيون الحبيبة..

ولا صفاء البحيرة..

أكان لأبد من المرأة

لي مل ذاته؟

خارات

م بيا أو راكضا

لا برق

ما خطي البطينة

المحكمه تماما

تدركني دائما دقائق الساعة

خواء

الغريب الذي عبر المدينة

الغريب الذي لاه صمتها

صارخا راح يطرق الأبواب

: كيف تنسونه موثقا أمام العتبات؟!

ثلاثة أيام بلا عابرين

كافية دائما لقتل الطريق

انسطة

ألان الصقيع أفسى

ألان الزوجة أثقل

ألان البيوت متاهات

لم تفكر مرة بالدخول

هذه الطرقات؟

تعب

ليس ثمة ما ينقل كاهلها

أكثر من نفسها

هذه الصخور

مدفاع

لسرعة تعدو في الفضاء

العصفور يتبعها

تفتلت الطرق من حجارتها

فتتخرج

تراجيديا

التابوت الذي كان

صنوبرية لأغاني الطيور

زيتونة تفهم العشاق جيدا

وشقاوات الأولاد

أي نهاية سوداء هذه

التي أعدت له

أمومة

كما لو أنها لم تزل طفلة

كما لو أنها ستضيع في الحقول

صباحا تستيقظ وتأخذ بيد

الأرض

هذه السنديانة

حداد

وما الذي رآه الغراب

كي يرتدي السواد

طوال هذه القرون؟!

الغبيار ١

منازل تحن الى المنازل

ليس إلا

تسلسل من شقوق الأبواب

وبراءة عيون النوافذ

فلا تجد سوى

مكائس ربات البيوت

الغبيار ٢

عن حفنة من ماء

تعبد إليه قامته

منذ رحيلك

يبحث الغبار

الغبيار ٣

وما هو إلا بشر قدامي

كلما علقوا بنا

رحنا تنفض أرديتنا

بالقسوة التراب

الغبيار ٤

بقليل من الماء

بشرا أصبح التراب

وهناك

حزينا

ظل الرمل

الغبيار ٥

على بوابة بيتها

منذ خمسين عاما

لم تزل تنتظر

وبيدين راجفتين

ترد الصحراء

عن العتبة

الغبيار ٦

أربت على ظهر الحصان المقيّد

تستعيد الدمعة

أزمنة جوهري

الغبيار ٧

نصف روحها هنا في الشوارع

نصف روحها هنا في الساحات

نصف روحها هنا في الروح

ما الذي يستطيع أن يوقف زحفها

إذن

هذه الصحراء؟

حسب

كما لو أنني أسمع بالبحر لأول مرة

كما لو أنني لم أر من قبل وردة

أحبك

بحار

سأوصلك في آخر السهرة

وإنقا قال لي.

وفجأة بكى

البحار الذي أدرك أخيرا

أن سفينته

لا تستطيع الوصول الى عتبة بيتي

صامتات يحلجن حريرا عاليا في الروح

ادريس عيسى *

كي تحفظ رفات موتاك أيها الشجر؟
 عارية في أول الضباب
 تساندت الصفصافات كمكانس مقلوبة.
 ثلاث عرعرات ترنحت في الضوء
 صفارية في وسطاهن تستريح
 إنها تروي الهجرة والجناح
 إنها تعشق الزمن بالآئين
 برمز كثير رجحناك
 رحلنا بك في متاهات العفة والحظينة
 كأنك رحم من أرحام اللغة.
 هذه المدن هندسة تقتل
 لم تقم على لو غارت الشجرة.
 يرسمك الطفل:
 يثبت أصلا ويطلق فرعين
 فتمثلن في أبهة العلامة
 إنما ينسخ جسده القريب.
 يمز مار الحسون الدؤوب
 يحلو ويبدأ طعم هذا الخوخ
 منعطف وراء القنطرة
 جانح بالهائم والحديد
 يعطي إجابة ضالة
 أي مديح يسع الهبات
 حين تكون الشجرة
 مائدة حرة تدعو الجميع؟
 تعالوا ها هو عيد بري معلق
 يقطع الطريق.
 خرجت من ذاتها أشجار الميموزا
 عسكر النسيم بفوحها المحترق
 فاحتل شرق المدينة
 قبل أن يعود المهدد
 ليت هذا الغزو يدوم.
 إيه، جرحتي كثيرا
 يا مرخا حارسا يزدهي بشكته في أول «المعمورة»^١
 كم مرق تركت في أعصانك من لباسي!
 كم طعنة نلت قبل أن اليبس قبعة الظلال!

مغيب جذع السروة في السر
 اسمها يرخل في المعنى لاحقا بكارة الفعل
 فرعها لسان شمعة أخضر اللهب
 ليس يطفئه عبر زفرة الموت.
 حتى أنت بتعبك ظلك
 لذلك تضطجعين.
 دهقان عشق طائر عني لنخلة
 النخلة أجليت إلى سماء غريبة
 كي يدوم ضوء الخنجرة للحزام المرصع بالياقوت
 السلطة العمياء باب المنفى.
 في الخط الصيني
 الإنسان الحكيم والشجرة صنوان.
 أبدا لا تأبه الشجرة بالريح
 إلا نايحة بأخرى غيرها.
 لا تطير الصفارية حين تطير:
 إلا ييسا في قفص وسواسها
 تحبس ظلها إلى الأبد.
 حورثان تدانتا كي تصنعا القوس
 ما من غاز تحته مر ظافرا
 غير الشر فرق.
 ماذا فعلت بسررب الوروار
 كي يؤثر على الغابة كلها
 بأشجرة الميموزا المعزولة غرب ميدان النخيل؟
 كنت في الأرض، لا ريب
 قبل أن تستيقظ الأرض
 في سرير اسمها.
 لا عالم النبات تصدفين
 بل الشاعر حين يشير إليك،
 الأول ينتهي إليك
 الثاني يبدأ منك.
 بعناقيدها جادت ولم تشع عن كف
 غدت شحادة، دالية الباحة
 إنها تستجدي الأفق العصافير
 كم يلزم من مراند
 * شاعر من المغرب.

جرتني كثيرا
 في قبل المرأة للشعر.
 مز يا بعنف بحري
 مه يا بعجاج يتندي بعجاج
 عاد :الاعصار الظالم ومد جناحيه
 :اقص المغنات التي لم تلن
 فحطمها وغاب
 بعيدا يغدو طائرًا بنام في قصص الفراغ.
 أنت مبهمة في كل المعاجم.
 الزهرة قبل الورقة
 دنيا

غيابك الذي يعطيك قناع القرن.
 بشوق المنية تترقب نخلة الرصيف
 إياب المشرد السكران
 يؤسيها أنه في الليل
 لا يدثر إلا بها.
 أسير على لتاتك ويابس ورقك
 أنت مهبط في شمال الريح
 خشخشة ما كان زيتك تقيدني بالصبرورة
 غرسوك هنا لتشرب الأهور
 وتطرده النهر التائه

البدعة قبل الكرسي.
 جدد لحاءك
 اعنتم انشغال الوقت
 يبرد الحذوات على حوافر الساعات
 هندس للفراغ محتمله
 أرفع لطائر أطرافك الحارسة
 سيجر الكامن فيك أيها الصنار.
 ألم ترائى الغابة في بيتك؟
 نحس بكفك الخشب
 صقيلًا منقوشًا وغفلا
 وارتجل الخفيف.

ويرحل صياد والخنكليس والشبوط
 بسلمهم وطراحاتهم *** وصنائيرهم
 وفقرهم التلبد كعبدن يحرس اسم الملوك
 أسير في ظلالك فيعض قدمي التاريخ
 كمصيدة دفنت في سذاجة الثبيل
 غرسوك هنا حيث لوح قفاز «ليوطي» ***
 كي يولد شعب خطابين وفحامين وبغايا
 وعبيد يذبلون في هرج الأسياد
 كم تزرع الكارثة أيها الأوكليبتوس!
 يقولون «الشجرة»
 تحدث صورة صورتها

وارتجل الخفيف.
 اذار فضاء ملهاة
 وساحة مهرجين
 البر تقال يسقط كرات ناءت أذعره
 يرفعها أحيانًا في الريح ويسقطها
 الشمس مشرف على ليلة الحكى الأخيرة
 ساحبا من جهة عمياء رداءه الأخضر السلطاني
 السيكويات اللاجئة تلجج حريرا
 عاليا في الروح
 وحدها الصناعات تنصت وتري
 نظرة الى ما لا تراه
 نهيمكة في حبك دنيتيها
 مقدها تحت سماء قديمة تميد
 تدس فيها لغم الورقة
 سائرة مثل عجائز مستعمرين
 شرفن على هاوية الهوس
 تحت مظلات يطويها الخدم عند الغروب.

يقولون «النار»
 تحترق غابة في مدى
 رمادهم يغشى أفاريزنا ووجوهنا
 وفي الأستنا يدوم طعم الحرب.
 هبة الراكين الأولى
 وخضراء
 ندبية الأرض
 وتسرك بالذرى وحدها
 يميز بيننا
 أني لم يتزل على يدي أو رأسي طائر قط
 إلا بلدي.

الهوامش

- شفرات من بص طويل ينتظر صدوره بغفول «سموات أرضية»
- العمورة، عاية سندان جنوب شرق مدينة القيبرة
- شبكة دائرية مثقلة جوامها بالرصاص، مشدود مركزها بجمل
- ليوطي (Lyoutey) الحاكم العام للاستعمار الفرنسي، كانت القنيطرة تدعى باسمه «ميناء ليوطي»

• • •

بل بغياك تغويثا
 ولا فاكهة تغويثا

الكائن مع مخطوطته

الى سعدي يوسف



* صلاح حسن *

بزمرداته وجواريه
يحتل المطر
ويامر الغابة بالمخاض..
يده لا تصدق أحلامه
قوميء للضوء
يقود خرافاته من زنابيرها
ويطلق الكهنة والمهرجين لنهبها..
والمصورون بالآلهم وأحجيتهم
يمدحون فخاخته وقممه
بلا أبواب.. بلا أمومات
يوم لا ينباع في قلبه
ولكنه أخضر
لا يقبل القسمة
ولا يتراجع
سادر وطلیق
كانه لا أحد..

بنواميسه وشرائعه وهيناته
التي هي مخطوطاته وأطواره
التي هي الأول الذي لا يتهمى
يمد الشرارة والموسيقى
ويقول لها أيها الانسكلوبيديا
يا هباتي وولولاتي..
الشمعدان لا الكركدن
القرطاس لا الايقونة
المخطوطة لا الكنز
أهيك أيها الكائن
أهيك الخرائط والخيال
أهيك الكائن والطريدة
أهيك البروج والفزات..
أيها الكائن.. أيها الكائن
يا كائنا..
لا ينباع في قلبه
لكنه أخضر
لا يقبل القسمة
ولا يتراجع
سادر وطلیق
كانه لا أحد..

بمرآته التي لا تشبه الكلام
يلقن النهار تاريخه
بأسراره وأحاييله..
بوحدانيته التي هي الدفء
يدخل الماء الى البداية
ويخرج الى نهايته
كانه الماء في البداية
والنهاية في الماء،
ولكنه لا يشبه الماء
وليس البداية
ولا النهاية..
لا ينباع في قلبه
ولكنه أخضر
لا يقبل القسمة
ولا يتراجع
سادر وطلیق
كانه لا أحد..
بمهاميزه وصولجاناته..
بمهرجيه وأفاعيه
بسلاحفاته وسفرجلته

بأبجدية لا تشبه الأقفاص
يأسر البرق..
بقواميسه اللاهية
يقول للجهات انا أسطر لأك..
بشباكه التي تشبه النسيان.
يلم الظلال المنهوية..
ويتكدر خلف بياض زنجي..
بهويه وقيائل أمواجه..
بطليساناته وهمهمات أباريقه
يرشق البداة فتتبعه،
ياخذ الريح رهينة من سعادتها
ويسنى اسلايه على شجر متواطيء..
لا ينباع في قلبه
ولكنه أخضر
لا يقبل القسمة
ولا يتراجع،
سادر وطلیق
كانه لا أحد..

عمان- ٩٩٤

* شاعر وكاتب من العراق يقيم في هولندا
اللوحة للفنانة مخدرة الجياني - سلطنة عمان

امراة أخرى

(١)

شجر كأنه الليل في عتمته
تخط عليه امرأة
أنت من جبال بعيدة كأنها (الرخ)
تنجس أصابع الأرض
ترسل شهقتها الى الله
السما متدثرة بحزنها الأكبر
قطرة ماء ترمل على شفة الليل
المرأة تتحول الى رماد

تدخل الريح عليها
تتف بها : أيتها الريح

أرسليني الى متاهة البين
هناك عند ينابيع القمر
لأغتسل بدموع العذارى
ثم أموت

(٢)

امراة تتهجد في صمتها المصطفى
لها الليل
لها الينابيع الباكية على المنحدرات
لها الضوء مشرعا
في قفر كأنه الموت
لها زهرة تأخذها
من علو باهت
تزرعها عند شاهدة قبري
ثم تموت.

« فلما فرغ حسان من جديس دعا باليمامة بنت مرة،
كانت امرأة زرقاء فامر فنزعت عيناها فإذا في داخلهما عروق
ود فسألها عن ذلك ، فقالت : حجر أسود يقال له الأثمد كنت
تحل به (فتشب الى بصري) ... وأمر .. باليمامة فصلبت على
ب جوء المسعودي- مروج الذهب

زرقاء اليمامة

عبدالله البلوشي *



أخبر عنك الليل ودم المفازات
إذ يبدو في يباسه الناطق
كنهر أثقلت الشمس
عروقك سيدي
مياه عينيك تلك النازلة
على جروحنا الكبرى
هي أخبرتني
عن «الذي يسكب الحياة في الأرض
المنخفضة»

انقضى الحزن تحت عروق
شجرة وحيدة.
عاد لك الموت تحمله
سنو نوات على أجنحة طاهرة
أكان لعينيك كل هذا الحب
أو لشعرك المسدول
كل هذا الخراب.

وحبك يباب الأشياء
أو رمز العظام النافرة
على شجرة هي فيض دعمنا الممتد
نحو أوصال النساء.
عيناك سيدي
وهذا الجسد المنسي
على شرفة الليل
مغسولا بمياه هي آخر
ما تبقى من نجمة وحيدة
تفكك شعرها هناك
في المدى الأورحد
حيث لا يصير كائن سواي.

* شاعر من سلطنة عمان

يوم

ثاني السويدي *

نذير البحر

كان يوما وكأنه هبط من غصن نجمة
رأيت النار
تكبر

مثل نائم عيناه مزدحمتان بوردة
ورأيت ثلاثة فقراء
حين لمستهم

صاروا واحدا وعكازتين
كان يوما

وكانه جاء من آخر
يحدث الرفاق عن الشمس

وانحناء القمر
عن المطر حين توقف في منتصف السماء
وأقسم بشجرة

أن لا يبلل رأس طفل
كان يوما

رأيت البحر يتجول في المدينة
وعندما قرر الرجوع الى الماء
نسى موجة على شرفتي
استحمامت بها عاما

ثم تبخرنا معا
كان يوما

اعتذرت فيه لرأس
هذا الذي لم أصادفه كثيرا
لكن أصدقائي

كانوا يصوبون القهوة عليه كل مساء،
يصطادونه بطلقة واحدة،
يلقونه على جسدي،
ويقولون عنه
يا لها من طريقة فاشلة.

لا شيء في المدينة
لا شيء في قلبي
يبدو أن الأشجار رحلت
والشوارع قصت أرصفتها
يبدو الخراب كبيرا

مثل تلك الجبال التي مثلتني
في السقوط

أو

مثل ذلك البحر الذي اشتهانى مرة
ولم اعطه إلا بصري
علقت ثيابي على مائه
ونزلت في يديه مثل عصفور
لم ير شجرة قط

ماذا فعلت؟

فككت له أزرار قميصي
وبحت له سرا
المطر غريق آخر في السماء

ماذا فعلت؟

ما كنت ألبس البحر
وما كنت سارقا
البحر لا يلبس إلا مريديه
خذني في صدرك
ادخليني بهوء

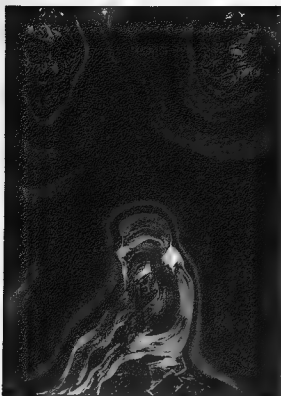
ودعي كلي شيء كما هو
سترين أن شهوتي ضئيلة
وإنني جاهل تماما
ماذا فعلت بالموت

لا شيء

سوى أنني كنت مسرعا إليه

فصدمت ملاكا في طريقي

★ شاعر من دولة الامارات المتحدة



أدعية من حنين

جعفر الجمري *

وصاياك رتب
 واخل النوارس تأوي الى عينك الذابلة..
 واخل الربابة الميتين سراجا
 من العتمة الآفلة..
 واخل النخيل ترتب هذا الفضاء الحليبي
 في الليل
 يا أبت كنت فظا مع الأصدقاء
 ويستأن أدعية للعدو
 وكنت تضمد جرح الشبابيك
 ومن وحشة العابرين
 وكنت تروض في روعة خيل أحلامنا
 يا أبي
 حين رحت الى النوم
 كنا على موعد والمطر
 حملنا إليك الحجارة وردا
 وأدعية من حنين!!!

لا تخف يا أبي
 حين تمضي الشعوب الى نومها
 سوف نمضي الى النوم
 حزنا أشد من الحزن

لا تكثر يا أبي
 فكل الجهات التي قيل فيها الكثير
 تناهت الى ظلنا
 وكل الخيول التي قيل فيها الكثير
 تداعت على سور أو هامنا
 وكل الحروف التي قيل فيها الكثير
 استيحت على بابنا

حين تمضي الى النوم لا تكثر
 أننا لم نعد يعد من موتنا

* شاعر من الامارات
 اللوحة للفنان محمد فاضل الحسني سلطنة عمان.

العدد التاسع - يناير ١٩٩٧ . نفوس



موت الكائنات الأخرى

محمد تركي النصار *

هذا النسر
يميل إلى تكرار جناحيه
شهوته في الطيران
تساوي موت الكائنات الأخرى
.....
من سطر فارغ
إلى سماء تجتر نجومها
ثمة مداخن
نضربها بأجنحتنا
وتشعل الفتن
في الفضاء الحر
خالطين الأزمنة
بضباب أزرق

لا يشبه اللهب
ولأن ميتاتنا كثيرة
وذكرياتنا جدران محطمة
لم نخرج من منازلنا
إلى ساحات القتال
لكننا نذرف دموع البؤس
مباعدين بين الأفاعي التي تشبه الطين
وهذه الاشلاء المتساقطة
لنسر متداع
انهكته شهوة الطيران.

* شاعر من الأردن.
الوحدة للفنان سعد علي - العراق.

تأملات معاصرة حول مسألة الجثة

رشيد نيني *



من صفقاتها
كل جثة بيع لم يتم!
الجثة تنكيل غامض بالأحياء وتفسير ملتبس
للتنكيل ذاته
الجثة تبرير مبتسر لا يصدق به أحد
لذلك فالجثة صامته أبدا
خجولة أبدا ولا تكلم أحدا..
الجثة تخاصم الجميع لأنهم لا يصدقون أنها تتكلم
وتترثر
وتبتسم مثلهم!
الجثة تذكّر بسطت تبادل الحياة والموت في مكان
يدعوه الأحياء مقبرة
فيما تدعوه الجثة طاولة على رصيف مقهى في مرفأ
بعيد..
الجثة غرفة مهجورة ومصعد معطل في عمارة شاهقة
اسمها : الروح..
الجثة كلام غريق في كوب ماء ، الكوب فوق
الطاولة
الطاولة في المطبخ ، المطبخ في الطابق العاشر حيث
تقطن امرأة نحيلة اسمها العزلة!
الجثة روح كسولة رسيّت في امتحان ما،
الجثة كراس غارن منزلة في محفظة تلميذة غيبية
يقال لها - مرة أخرى - الحياة!
الجثة عمود ضوء معطل في شارع طويل قد يشبه
العمر في قذارته..

الجثة رسالة الموت التي يتركها فوق السرير البارد
مثل كلمة اعتذار، عندما يسحب روح أحدهم
ويمضي بها إلى السواء
الجثة جملة معثرة في نص جميل كتبه شاعر على
رصيف مقهى
وانصرف مسرعا لأن الغيوم من دونه توشك أن
تتحول إلى وسائل..
الجثة دمدمة خفيفة من دمدمات الحياة
وبسمة عجولة يتركها الموت خلفه خلصة
ليذكر الآخرين أنه سيعود لا محالة لينظر في أمور
أرواحهم المعذبة
الجثة رائحة من روائح الحقيقة وعطر سري من
عطورها
كل تنانة قهقهة فكهة من قهقهات الطين
وكل حشرجة حقيقة صغيرة..
الجثة ترنيمة وحيدة ذاهبة إلى الكونسرفتوار
في يدها كيان مقطوع الأوتار
وفي حنجرتها لحن صغير ونشاز
الجثة باردة أبدا شأن قبله وداع
الجثة تعليق مقتضب على حادثة سير مروعة اسمها
الحياة!
الجثة تركة مهمة
وما من وريث هناك..
الجثة إعفاء شامل من كل المهات وتفويت كلي
للنهاية
النهاية سيّدة «بدنية» وجدا ثرية
الجثة مهمة فاشلة من مهات الحياة وصفقة خاسرة

* شاعر من المغرب.



رجل ذو قبعة ووحيد

محمد حسين هيثم *

رجل ذو قبعة ووحيد ، رجل ذو حيثيات وبالقاب شتى،

تتساءل عنه بنات الغيم، وتستفسر بنت الجيران:

- من هذا الواقف محشوا بفداحته

المستوحش بين الأعشاب الليلية

هذا الملتبس الآن علينا

بملاسته ووعورته

الشاهق في وقفته

الراعد في طرقة

المتنفذ الرهان؟

رجل ذو قبعة ووحيد، كيف التبست هيته؟ وهو المستوح لا

يشبه أويشيتي، الناعض في كل هبوب عطري، القاهر كل فلاة بكر، لا

يدركه لوم أو نسيان.

وهو الفاتح كل الأسوار، الكامن في الأسرار، المانع دمعته

للأنثى، وصفي الليل، التابش كل زلازله، الفالق قوة البركان.

وهو الذاهب والآيب في الوجد، الرافع أعدة الشهد الباتر في

الغد الملك النشوان

رجل ذو قبعة ووحيد

رجل مشبوه

ومدان

رجل ذو قبعة ووحيد، منذور لراوحة صاعقة، في الجعر الدبق

الرائف والمرجف، مطلول دمه الناصع بين دهاليز الرعشة والخفقان.

رجل ذو قبعة ووحيد، رجل ذو خضر، يتوارى باستحياء،

بتسلل في الخلصة، يستخفي بين عواميد الرعدة، في الطرق الضيقة

العارمة الجيشان.

رجل ذو قبعة ووحيد تتهدل من ملل وقفته، يسترخي في

مقعده، يغفو، ويهب على عجبل ليحيي امرأة عابرة، أو ينهض كي

تسترخي في مقعده امرأة أخرى... رجل جنتلمان!

رجل، ذو قبعة ووحيد، رجل بكرامات ونذور، وشموع، وبخور،

رجل يحيا فيموت فيحيا، رجل تنسقط أخبار قيامته المرأة ذات الكاذبي،

والأرملة العيلة، والعانس من ثقب الغفلة، وأمرأة القاضي، والعافر بنت

أبي معشار، ونساء المقرج، والقوادة، والشاهد في الصف الثامن

والطالق من كوتها، وأميعة بنت وزير الأقبية المنسية، والبنيت الحلوة في

منعطف الحي الثاني، وسبايا خيل الأعمام، ورائشيل اللغفي، وحريم

الحمام الشرقي، وفاطمة الجبل العالي، والحررة إذ تاكل ثدييها، وديانا

الصبرية بائعة الفات، وبياعات الخبز بسوق اللبح، وعشار النجمة

بنت الـ T.V، والحبيشة حنّسو والمهرة ذات الجعد الهندي سويتا،

وبنات ملوك الجان.

رجل ذو قبعة ووحيد، رجل ذو ريب، يرصده عسس ووصايا

ومقارن واستحكامات وجباب، وشيوخ ريد.. وإذاعات وغزاة

حجريون وراجمتان.

يلشاعر من اليمن:

الوحة للفنان حامد الشيخ - مصر

رسالة من علم . ١٩٣٠

نص: إيفو اندريتش

ترجمة: زهير خوري *

زاويتها مرساتان مطرستان وسروال قصير، وحذاء أسود بغاية الاناقة، وجوربين أبيضين قصيرين. وكانت ساقاه ممتلئتين قوة، يغطيها زغب أشقر. حينها، لم يكن بيننا تماس مباشر وما كتب له أن يكون. فكل شيء كان يباعد ما بيننا: العمر، المظهر، العادات، مكانة الأهل الاجتماعية، الغنى والفقر..

لكنني أتذكره بمزيد من الوضوح، في مرحلة لاحقة، عندما كنت في الصف الخامس، وكان هو في الصف الثامن. حينها كان قد صار شاباً طويلاً القامة، عريض المنكبين. كانت عيناه الزرقاوان تمانان عن حساسية مفرطة وروح حيوية، وكان حسن اللباس ولكن دون تكلف، وشعره الأشقر الغزير يتدلى خصبلاً لا تستقر في وضع معين فهي تارة على الجانب الأيمن من وجهه، وتارة أخرى على جانبه الأيسر.

إلتقينا أثناء نقاش دار بين رفاقنا من الصفوف العليا، وكنا متعلقين حول مقعد في حديقة عامة. لقد كانت مناقشتنا تتخطى جميع الحدود وكل الاعتبارات وتقلب المفاهيم. وكانت العبارات الحماسية تهدم صروح الفكر من أساساتها. وما إن تنتهي المناقشة حتى يعود كل شيء إلى موضعه، غير أن العبارات الحماسية هذه كانت لها أهميتها بالنسبة لنا وبالنسبة للمصير الذي ينتظرنا، كأنها إيمان بأعمال جسام وكفاح مرير وتيه طويل أماننا.

ذات مرة، رافقني ماكس في طريق عودتي إلى منزلي بعد انقضاء إحدى تلك المناقشات، وكنت حينها أرتطم من شدة الانفعال ونشوة النصر (بنفس الحمية التي أظهرها خصمي في المناقشة). وكانت هي المرة الأولى التي بقينا فيها وحدنا. لقد أطراني ذلك وأجج نشوة انتصاري وضاعف اعتزالي بنفسي وبدأ ماكس يستقر عما أقرأ من كتب، وهو يتقحصني بنظره وكأنه يراني لأول مرة أجبتته وعلامته الاضطراب بأدبتي. فتوقف وحدثني في عيني وقال بلهجة مائدة غربية.

شهر آذار / مارس عام ١٩٣٠.. محطة القطار في سلافونسكي برود. انتصف الليل قبل قليل وهبت ريح هوجاء، بدت للمنهكين من قلة النوم وعناء السفر، أبرد وأشد مما هي عليه. وفي الأعلى، كانت النجوم تنبجس خلسة من بين الغيوم الطائشة. وفي البعد، كانت الأضواء الصفراء والحمراء تتناوب في حركة مستمرة بين الأرضة، يرافقها صفير حاد تطلقه صفارات ناظري المحطة، وآخر ممدود تطلقه القاطرات، ونضفي عليه نحن - المسافرين - كآبة الراحات وقنوط الانتظار الطويل اليائس.

كنا جالسين على حقائقنا بجانب الرصيف الأول، ننتظر القطار الذي لا نعلم متى يصل ولا متى يفادر.. لكننا نعلم مسبقاً بأنه سيكون مكتظاً بالمسافرين وأمتعتهم إن الشخص الجالس إلى جانبي، وهو صديق قديم لم أراه منذ خمس سنوات أو ست، اسمه ماكس لفنفلد، طبيب ابن طبيب، ولد في سراييفو وترعرع فيها. كان أبوه قد غادر فيينا، طبيباً شاباً، وقصد سراييفو وبقى فيها، وزاول مهنته وذاع صيته. أما أمه، فهي من تريستا، ابنة بارونة إيطالية وأب ضابط في البحرية النمساوية، سليل أسرة فرنسية مهاجرة. إن الجيلين الآخرين في سراييفو يحتفظان بذكرى قد تلك المرأة المشوق ومشيتها الرشيقة ومليستها النفيس. لقد كان جمالها من ذلك النوع الذي ينظر إليه بكل احترام وحياء، حتى من قبل أصغر الناس وأجلفهم وهم في العادة عديمو الاحترام والحياء.

جمعتني به ثانوية سراييفو، وكان يتقدمني بثلاثة صفوف. ولهذا الفارق أهمية كبيرة بالنسبة لتلك السن. أتذكر بغير وضوح، أنني لحفته فور دخولي الثانوية، وكان قد ترفع إلى الصف الرابع، وما يزال يرتدي ملابس ولادية. صمي قوي البنية، الماني القسما يرتدي «بصرية» زرقاء داكنة يافتها العريضة تتدل على الكتفين وتزين

* مترجم سوري يعيش في بلجربا.

المصدر: الناصر، يناير ١٩٩٧، نهض

- إنك لم تقتبس بأمانة أرنست هكل.

شعرت بالخل، وخيل لي أن الأرض تنزلق تحت قدمي ثم تعود إلى مكانها. فيقينا أن اقتباسي لم يكن أميناً. لقد قرأته في كراس رخيص، ولم أنقله بأمانة، والأرجح أن ترجمته رديئة. وتحول شعوري بالنصر إلى تأنيب ضمير وشعور بالخل. رمقني بعيني الزرقاوين بنظرة خالية من الشفقة، ولكن دون أي أثر للمكر أو الشعور بالفوق، وكرد اقتباسي التعيس بشكله الصحيح. ولما اقتربنا من بيته الجميل على ضفة نهر ملياتسكا، ضغط بقوة على يدي، ودعاني لزيارته بعد ظهر الغد ليريني كتبه.

يا لها من متعة حقاً! لقد رأيت لأول مرة في حياتي، مكتبة حقيقية، ورأيت فيها مصري: عدد هائل من الكتب الألمانية وقليل من الكتب الإيطالية والفرنسية تخصص والدته. لقد أخذ ماكس يريني ذلك كله. يهدوه حسدته عليه، أكثر من حسدي على كتبه، لا، لم يكن ذلك حسداً، بل شعوراً برضا لا متناه ورغبة جامحة في أن أحوال، يوماً ما، في عالم الكتب التي تشع بالنور والدفء، وأخذ يتكلم بطلاقة وكأنه يقرأ في كتاب، وراح يهول، دون تباها في عالم الاسماء الشهيرة والسلامة والأفكار العظيمة. بينما كنت أنا أترعرع من الاضطراب، خجلاً من هؤلاء العظماء الذين أدخل بينهم، خائفاً من العالم الذي تركته في الخارج والذي لا بد من أن أعود إليه.

تكررت زيارات الأصيل لرفيقي الأكبر مني سناً، بل وأخذت تتقارب، وسرعان ما انتقلت الألمانية وبدأت أقرا الكتب الإيطالية. كنت أحمل معي إلى منزلي الفقير، الكتب الأجنبية الفاخرة للتجليد، فاهملت المواد الدراسية وتخلفت في الدراسة. إن كل ما قرأت قد بدا لي حقيقة مقدسة وواجباً سامياً لا أستطيع التحرش منه، فيما إذا كنت أحرص على كرامتي وأيماني بنفسي، وكنت أوقن بأن علي أن أقرأ كل ما يتاح لي من كتب، وأن أكتب مثلها أو ما هو شبيه بها. وقد استعبدتني هذه الفكرة طيلة حياتي.

ذات يوم من أيام أيار/ مايو، (كان ماكس يستعد لامتحان الثانوية النهائي، من غير انفعال أو جهد ملحوظ) قادني إلى خزانة للكتب، صغيرة، منعزلة في ركن كتب عليها بحروف ذهبية: طبعاً «هليوس» الممتازة، وأتذكر أنه قال، بأن الخزانة قد اشترت سوية مع الكتب. لقد بدت لي الخزانة شيئاً مقدساً، يشع النور من خبائها أخرج ماكس مجلداً لجوته، وأخذ يقرأ قصيدة برومئوس، بصوت ما ألفت عده من قبل، ويكتشف المستمع على الفور، أن ماكس كان قد قرأ هذه القصيدة عدداً من المرات لا يحصى:

أحجب ساءك يا زفس،

بظلمات السحاب،

وأمتحن قواك على السنديان والجالال!

ولكن، عليك أن تدع لي

أرضي،

وكوخي الذي لم تبته أنت لي،

وماوأي الذي تحسدني

على هب موقده!

وفي النهاية، أخذ يضرب بقبضة يده، ضربات قوية

موزونة، على نراع المقعد الذي كان يجلس عليه، وكان شعره

يتدل على جانبيه وجهه المتورد

ها أنا حيث أجلس،

أخلق بشراً على صورتي

نسلاً كفوءاً لي

يكابد ويكيي،

ينعم ويفرح،

ولا يلتفت إليك

مثلي أنا!

لم أره من قبل على هذه الصورة فكنت أصغي إليه بإعجاب وبعض الخوف. ثم خرجنا إلى الشارع وواصلنا في الفسق الدافئ، حديثنا عن القصيدة، رافقني حتى شارعي المنحدر، ثم رجعنا ثانية حتى ضفة النهر، وعادونا ذلك مرات عديدة. هبط الليل وقل عدد المارة في الشارع، ونحن نذرع الطريق جيئة وذهاباً ونحدث عن مغزى الحياة وأصل الآلهة والبشر. أتذكر جيداً لحظة بعينها حين وصلنا أول مرة، إلى زقاق الوعر، وتوقفنا عند سياج رمادي مائل.. أتذكر أن ماكس مد يده اليسرى أمامه وقال لي بدفء كأنه ياتمنني على سر من أسرارهِ.

- إنني ملحد.

كانت أزهار اليبلسار تتدلى بكثافة على حواف السياج المائل، ناشرة عبرها القوي الذي يشبه، في نظري رائحة الحياة ذاتها، وكانت الأمسية مهيبه هدوء من حولنا، وسماه من فوقنا مرصعة بنجوم، بدت لي، جديدة. ولشدة انفعالي لم أستطع أن أتقوه بحرف. غير أنني شعرت بأن شيئاً هاماً قد حدث بيني وبينه، وأن لا يمكن لنا أن نفتق ببساطة، ليزهق كل ال إلى بيته. وهكذا بقينا نتمشى حتى ساعة متأخرة من الليل.

انفصل أحدهما عن الآخر حينما أنهى ماكس الثانوية وسافر إلى فيينا لدراسة الطب. تراسلنا لفترة قصيرة ثم صمت كلانا. ولما كنا نلتقي أثناء العطلة الدراسية، كانت لقاءاتنا خالية من الود الذي ألفتته من قبل، ثم جاءت الحرب، ففرقت بيننا تماماً.

والآن وبعد مضي بضع سنين. ها نحن نلتقي في هذه المحطة القبيحة المنفرة لقد انطلقنا من سرايفو بنفس القطار،

و م تكن ندرى بذلك الى أن التقينا هنا بمحض الصدفة
.. تظار قطار بلغراد الذي لا تعرف متى يصل!

حكى كل منا للأخر، بضع كلمات، كيف قضى فترة
العرب، فماكس كان قد أنهى دراسته في العام الأول للحرب،
و تحق بالخدمة في الأفواج البوسنية، منتقلا على طول
الجيبة النمساوية كلها، توفي أبوه أثناء الحرب، إثر إصابته
بالتيفوس، فقادرت أمه سراييفو الى تريستا حيث تعيش مع
دوينا. أما هو، فقد قضى الشهور القليلة الماضية في سراييفو،
لتصفية أموره. فبعد أن حصل على موافقة أمه باع دار أبيه
على ضفة ميلياتسكا، وقسما كبيرا، من أثاثها. وها هو الآن
قاصد تريستا ومنها الى الأرجنتين، أو ربما الى بوليفيا. لم
يتكلم صراحة عن نوايا، غير أنه عزم على مغادرة أوروبا الى
الأبد.

لقد ازداد ماكس ضخامة واخشوشن. وكانت ملابسه
أشبه بملابس، مقال، وتمكنت من خلال الظلام، أن أتبين
رأسه الضخم بشعره الأشقر الفزير. إن صوته قد ازداد
عمقا وزجولة، وأن لهجته لهجة أهالي سراييفو، قد تغيرت
أيضا فلقد باتت الأحرف الساكنة أكثر ليذا، وحروف العلة
أطول مدا.

مازال ماكس، حتى الآن يتكلم بطلاقة كأنه يقرأ وكثيرا
ما يستخدم مصطلحات غير مألوفة وتعابير كتيبة وعلمية.
ولقد كان ذلك، كل ما تبقى من ماكس الذي كنت أعرفه. فلا
ذكر للشعر والكتب (لم يعد أحد يذكر برونيتوس)، تكلم أولا
عن الحرب عموما، بمرارة شديدة، لاحت في الصوت أكثر
منها في الكلمات... مرارة لا يتوقع بأننا سوف نجد من
يفهمها. (لم يكن في هذه الحرب الكبرى، حسب وجهة نظره،
جبهات متعادية، لأنها اختلطت وانصبت إحداها في الأخرى
وانصهرت كلها. لقد أعمت النكبة الشاملة بصره، وشلت لديه
القدرة على تفهم الأمور الأخرى.) أذكر أنني صعدت لما قال
أنه يعنيه المنتصرين، لكنه يرثي لحالهم. لأن المهزومين هم
على بيته من أسرهم ويعرفون ما عليهم فعله، أما المنتصرون
فلا يدرون بما هو أت. كان يتكلم بنبهة لاذعة وبلهجة إنسان
قانتط، إنسان مني بخسارة فاحشة، فيحرق له أن يقول ما
يشاء، وهو على علم مسبق بأن أحدا لا يستطيع إزياده ولا
مساعدته في محنته، فلشد ما ازداد بعد هذه الحرب الكبرى،
عدد الحقودين بين المثقفين، وحقدهم هو من نوع خاص،
حقد ينصب على أمور غير محددة. إن هؤلاء لم يكونوا
قادرين على قبول الواقع وعلى التكيف معه، ولا على اتخاذ
قرار معاكس. لقد بدا لي ماكس في تلك اللحظة، واحدا منهم.

وسرعان ما تعثر حديثنا، لأن أحدا منا ما كان يرغب في
أن يتشاحن مع الآخر، أثناء هذا اللقاء السريع، بعد غياب
طويل. لذلك أخذنا نتحدث عن أمور أخرى، وبالأحرى كان

هو الذي يتحدث. كان يتكلم كعادته، بعبارات منتقاة ويجعل
معقدة كانسان يقضي جل وقته مع الكتب، وقليله مع الناس،
فلا يحوم حول الموضوع ولا يتنقم فكانه يقرأ عليك من
مرجع طبي أعراض مرض ما.

قدمت اليه سيجارة فرفض بنزق وتقرز. وبينما كنت
أشعل سيجارة من أخرى، كان هو يتكلم بتكلف، كأنه
يكشف معاني أفكار أخرى أكثر غموضا

- ها نحن أمسكتنا بقبضة الباب المؤدي الى عالم كبير.
إننا نغادر البوسنة، أنا بغير رجعة، أما أنت فسوف تعود .

- من يدري

تساملت وأنا مستغرق في التفكير، يستحثني غرور
الشباب الذين يرون قدرهم في أقصى البقاع وعلى دروب
غريبة. لكن صاحبي أجاب أجابة الواثق كأنه يشخص
مرضا ما

- كلا إنك عائد، لا محالة! أما أنا فسوف تلامني
ذكريات البوسنة طيلة حياتي، مثل مرض بوسني، لا أدري
مسببه الحقيقي... هل لأنني ولدت في البوسنة وترعرعت
فيها، أم لأنني لم أعود إليها أبدا؟ الأمر سيان في النهاية.

ففي مكان غير عادي، وفي وقت غير عادي، يصبح
الحديث غير عادي أيضا، ويقع من حديث يجري في المنام.
نظرت بطرف عيني الى وجهه المظلل الضخم المتشنج، وجه
رفيقي الجالس بجانبني، وفكرت، فما وجدت إلا شبيها ضئيلا
بينه وبين ذلك الشاب الذي كان يضرب بقبضة يده وهو
ينشد: «أحبب سعاد يا زافس...» ثم فكرت بما سيحل بنا
إذا ما استمرت الحياة تبدلتنا من جذورنا بمثل هذه السرعة،
فتصور أن التبدلات التي تطرا علي، هي وحدها التبدلات
الحسنة والصحيحة. وبينما كنت أفكر في ذلك كله، تنبهت
فجأة الى رفيقي الذي كان قد عاود الكلام، فتخلصت من
أفكاري وأصفيت إليه بكل انتباه، حتى ما عدت أسمع
ضوضاء المحطة... كنت لا أسمع غير صوته يترجع في هذه
الليلة العاصفة

- نعم لقد كنت أعتقد فعلا، دهرًا طويلا، بأنني سامضي
حياتي، مثل أبي، في علاج أطفال سراييفو، وبأنني سأتترك
عظامي، مثله أيضا، في مقبرة كوشيفو. لكن ما شاهدته
وعشت أثناء خدمتي في الأفواج البوسنية، أيام الحرب
جعلني أتردد. وبعد أن سرحت الصيف الماضي، فأمضيت
شهورا ثلاثة في سراييفو. تبين لي باني لمن أستطيع البقاء
والعيش هنا. كما أن مجرد التفكير بشأن أعياش في فيينا أو
تريستا، أو في أي مدينة نمساوية أخرى، يثير في القرف،
القرف حتى درجة التقيؤ لهذا السبب، بدأت أفكر بأمريكا
الجنوبية.

فسألته دون مراعاة لمشاعره بالطريقة التي تعود عليها

أبناء جبلي في طرح أسلحتهم.

- هل يمكن معرفة سبب هروبك من البوسنة؟

- يمكن معرفته. لكن ليس من السهل إبداءه. هكذا بشكل عابر.. في بيايكان.. ولكن إن كنت مضطرا لأن الخص بكلمة واحدة ما يدعوني على ترك البوسنة، لقلت : الكراهية.

نهض ماكس فجأة كأنه اصطدام أثناء كلامه، بحاجز غير مرئي. وعدت بدوري الى واقع الليلة الباردة في محطة سلافونسكي برود. كانت الريح قد ازدادت شدة وبرودة، وكانت الأضواء تنبجس من البعيد وتومض والقاطرات الصغيرة تصفر. غابت السماء ونجومها، وحل مكانها ضباب وبضآن.. غطاء يليق بهذه الأرض المتبسطة التي يفوق الإنسان في تربتها السوداء الخصبة حتى عينيه.

تأججت بداخلي، رغبة جامحة لدحض ادعاءاته، مع أن هذه الادعاءات لم تكن واضحة بالنسبة لي كل الموضوع ولا مفهومة كل الفهم. صممتا في حالة من الارتباك. صممت ثقيل الوطأة، يلغنا في الليل البارد، بانتظار مبادرة مني أو منه لكسر طوقه.

في تلك اللحظة، سمع هدير القطار السريع، أت من بعيد، ثم صفيره الممدود المكتوم، كأنه أت من مجرى تحت الأرض. وفجأة دبت الحياة في اللحظة. مئات من البشر ينهضون من خلال الظلام، ويتدافعون لملاقاة القطار. وثبنا نحن الاثنين أيضا، وانضممنا إلى هذا السيل الذي جرفنا وابتعد ما بيننا، حتى انني كنت مضطرا للصراخ بأعلى صوتي، لأعطي ماكس غنواني في بلغراد.

بعد حوالي عشرين يوما، تلقيت ملفا سميكا لم استطع معرفة مرسله قبل ففضه لقد كتب لي ماكس، رسالة من تريستا، باللغة الألمانية

«عزيزي، صديقي القديم،»

حينما التقينا بالصدفة، في سلافونسكي برود، كان الحديث الذي جرى بيننا، مفككا ومرهقا. وحتى لو كان ظرف اللقاء الفضل وأطول مدة، لما كان لنا أن نتقاهم، أو نجني الأمور كلها. فلما كنا غير المترقبين وافتراقنا على نحو مفاجيء قد حالا، وحيلة تامة دون ذلك.

إنني أتيت لمغادرة تريستا، وسوق أذهب الى باريس، ولي فيها أقارب من طرف أمي. فإن سمح لي، كوني أجنبيا، بمزاولة مهنة الطب، فسوف أبقي في باريس، وإلا، سأذهب فعلا الى أمريكا الجنوبية.

لا أعتقد أن هذه المواقف اللامترابطة التي أسجلها الآن على وجه السرعة يمكنها توضيح الأمر توضيحا كاملا. وتبرير «هروبي» من البوسنة في نظرك. ولكن رغم ذلك، سوف أرسلها إليك لشعوري بأنني مدين لك بـ... وإذا

أتذكر أيام المدرسة، قباني أحرص على أن لا تسيء فهمي . فقتعترني مجرد «شفاباء»⁽¹⁾، يهوى «عزم الحقايب» . ويفادر ببساطة، البلد الذي ولد فيه.. يفاديه في لحظة . الحياة الحرة فيه، وفي طرف يتطلب حشد جميع الطاقات. لانتقل فوراً، الى صلب الموضوع. إن البوسنة بلد رائت، متع. وهي ليست بلدا عاديا، لا من حيث طبيعتها ولا من حيث أناسها، وكما أن جوفها يخبيء كنوزا من الخامات، كذلك فإن أنسانها ينطوي، من غير شك، على قيم أخلاقية جمة، يندر وجوده لدى أشقائه في البلدان اليوغوسلافية الأخرى.

ولكن، ثم مسألة، يجب على البوسنيين، إن لم يكن جميعهم، فعل الأقل الذين من صفك، أن يدركوها والا تغيب عن بالهم قط: أن البوسنة هي بلد الكراهية والربح. ولكن، لنعد الربح جانباً، لأن الربح ملازم للكراهية، وهو صداها الطبيعي، ولنتكلم عن الكراهية. نعم عن الكراهية. إنك ترتعش وتثور عند سماعك هذه الكلمة (لقد لاحظت تلك الليلة في المحطة)، ويرفض كل منكم سماعها وفهمها وإدراكها. وهنا تكمن المشكلة. إذ لا بد من ادراك هذه الظاهرة وتحديد معالها وتحليلها. وفيها أساس البلية. إذ لا أحد يريد ذلك ولا يستطيع ذلك. وهنا تكمن خاصيتها القاتلة. حيث إن الإنسان البوسني لا يعني بأن الكراهية تعيش في داخله، فهو يشتمل حتى من فكرة تحليلها، بل ويكره كل من يحاول ذلك. ومع هذا، ثمة حقيقة، لا بد من ذكرها إن في البوسنة والهرسك، من هو على استعداد لأن يقتل أو يقتل، في شتى المناسبات، مدفوعا بكراهية باطنية، متذرعاً بأسباب مختلفة، وأن عدد هؤلاء هو أكبر من عددهم في أي بلد سلافي أو غير سلافي آخر، يفوق بلدهم مساحة وتعدادا في السكان.

إنني أعرف أن للكراهية، كما للغضب وظيفة في تطور المجتمع، ذلك أن الكراهية تولد العزيمة، وأن الغضب يحفز الحركة. فثمة ظواهر قديمة، عميقة الجذور، كما هو الحال مع الظلم وسوء المعاملة، لا يمكن استئصالها وجرحها إلا بعواصف من الكراهية والغضب. وحين تهدأ هذه العواصف وتتلاشى، يتوافر المناخ لممارسة الحرية، ولحياة أفضل ولئن كان المعاصرون يعرفون أكثر من غيرهم، الكراهية والغضب على حقيقتها، لكونهم يعانون منهما، فإن الأجيال القادمة لن ترى سوى شعار العزيمة والحركة. إنني علم بذلك كل الامام. غير أن ما شاهدته في البوسنة، قضية مفايرة. انها كراهية من نمط آخر، لا علاقة لها بالتطور الاجتماعي ولا بمرحلة حماية من مراحل التاريخ، وإنما هي تصولي وتجوّل كقوة لها كيانتها المستقل، تجد غايتها في ذاتها. كراهية تعرض أنسانا على أخيه، ثم تظفهما معا الى اليأس والتعاسة، أو تدفنهما معا تحت التراب.. كراهية أشبه

كراهيتكم فهي قريبة منكم، في نفس البلدة وغالبا على الجانب الآخر من سياج فناء الدار. إن حكم لا يبحث عن مآثر، أما كراهيتكم فانها تنتقل من القول الى الفعل، بغاية السهولة. إنكم تحبون بلديكم حبا جما، ولكن بأساليب ثلاثة أو أربعة مختلفة، يلقي أحدها الآخر، ويكره بعضها بغضا وغالبا ما تتجابه فيما بينها.

في إحدى قصص غسي دي موباسان، وصف ديونيزي^(٧) للربيع ينتهي بتوصية تدعو الى لصق اعلانات في جميع زوايا الشوارع، يكتب عليها: «أيها المواطن الفرنسي، لقد حل الربيع، فحذار من الحب» فعله ينفي في البوسنة، تنبيه الانسان لكي يحذر الكراهية عند كل خطوة وفي كل فكرة في جميع المشاعر حتى أسماها .. إن يحذر هذه الكراهية الباطنية الفطرية المستوطنة. لان هذا البلد المتخلف الفقير، الذي توجد فيه أربعة أديان مختلفة لهو بحاجة الى حب وتقاهم متبادل وتسامح، أكثر بأربع مرات من أي بلد آخر. أما في البوسنة فالحالة عكسية. إن سوء التفاهم الذي يتحول، بصورة مؤقتة الى كراهية، صفة عامة تقريبا لجميع البوسنيين، والفجوات بين الأديان، عميقة الى حد، قد تفلح الكراهية وحدها باجتيازها أحيانا. قد يقول قائل، أن تقدما ما بدأ يلوح في هذا المجال، وأن أفكار القرن التاسع عشر قد فعلت فعلها هنا أيضا، وأن جميع الأمور سوف تسير الآن، بعد ذيل الحرية وتحقيق الوحدة، نحو الأفضل، بشكل أسرع. غير أنني لست متأكد تمام التأكد (لقد رأيت بنفسي، خلال الشهور القليلة الماضية التي قضيتها في سراييفو، واقع العلاقات بين الناس من مختلف الأديان والقوميات) سوف تكتب لافتات وسوف تتردد شعارات مثل «الإخاء فوق الأديان»، «احترم ما لغيرك واعتز بما هو لك»، «الوحدة الوطنية أقوى من الفروق بين الأديان». ولكن ما الفائدة من تلك؟ فلقد كانت أوساط الطبقة الوسطى في البوسنة، تلجا دائما الى المجاملة الزائفة، وتخدع نفسها والأخرين، بعبارات رنانة وطقوس فارغة. إن هذه الأساليب تستر الكراهية بشكل أو بآخر، لكنها لا تقضي عليها ولا تحل دون نموها. واني لا أخشى أن تستفحل النزوات القديمة وخطط «قايه» التي تتظاهر بالنوم تحت غطاء تلك الشعارات. فلا نهاية لها إلا بتبديل كامل لأسس الحياة المادية والروحية. ولكن متى سيحين ذلك، ومن ستتأثر له القوة لتحقيقه؟ لا شك أنه سيحين يوما ما، ولكن ما شاهدته في البوسنة، لا يشير الى أن الأمور سائرة على هذا الدرب بل بالعكس.

لقد فكرت مليا بهذا الأمر، ولا سيما في الأشهر الأخيرة حينما كنت اتصارع مع القرار بمغادرة البوسنة الى الأبد. ومن يتشغل بهذه الأفكار، لا يطيب له نرحم كنت مستقليا

لسرطان في جسم الكائن الحي، تنهش وتهلك كل ما حولها. في النهاية تقني حتى نفسها، لأنها كاللهب، لا صورة لها ثمة، ولا حياة خاصة بها. إنها مجرد أداة لنزعة الانفاء أو تدمير الذاتي. فلا وجود لها إلا بهذه الصفة ووجودها ستمر الى أن تنجز مهمتها، الا وهي الانفاء الكامل.

نعم: إن البوسنة هي بلد الكراهية. هذه هي البوسنة. رقة هي البلدان التي تتميز بهذا التباين العجيب (وهو في حقيقة ليس عجيبا، إذ يمكن تفسيره بسهولة، بأجراء تحليل دقيق) بين هذا الكم من المعتقدات الراسخة والخلق المتن، والحب المتقد، والمشاعر العميقة، والاخلاص المتقاني، والتعاطف للعدالة وبين ما يختبئ تحت ذلك كله، في الأعماق اللاشفافة، من عواصف وأعاصير من الكراهية المكتومة والمكبوتة، التي تنمو، وتتنوع، حتى يمين مياعدها. إن بين حبكم وكراهيتكم، هي نفس النسبة الكائنة بين جبالكم الشاهقة والترسبات الجيولوجية الدفينة التي ترقد عليها، وهي أكبر من تلك الجبال ألف مرة. وكما ترى، لقد حكم عليكم، بأن تعيشوا على طبقات من المتفجرات التي تشعلها من وقت لآخر، شرارات حبكم وعواطفكم المناجحة التي لا ترحم. ولعل مخزنتكم الكبرى، هي أنكم لا تحسون بمدى الكراهية الكائنة في حبكم ونشوتكم وتقواكم وتعاليدكم. وكما أن الأرض التي نحيا عليها، تنفذ بفعل رطوبة الجو وحرارته، الى اجسادنا، وتغطيها اللون والمظهر، وتحدد الطابع وأسلوب الحياة وقواعد السلوك، كذلك فان الكراهية العاتية الدفينة اللامرئية، التي يعيش عليها الانسان البوسني، تنسل خلسة وبطريق ملتوية، الى جميع تصرفاته، حتى الى الفضل منها. إن الدرائل تولد الكراهية في كل مكان، لأنها تهلك ولا تخلق تهدم ولا تبني. ولكن في بلد كما هي البوسنة، حتى الفضائل تتكلم وتقتنع بالكراهية غالبا. إن نساككم لا يستخلصون الحب من نسكهم، وانما الكراهية يصلون بها الفساق. إن الذين لا يتعاملون المسكرات يكرهون الذين يتعاملون بها، كما أن السكارى يكرهون العالم اجمع كرها قاتلا. ومن يؤمن بحب، ويكره حتى الموت، من لا يؤمن أو من يؤمن بشكل مغاير، أو يحول أمرا آخر.. فكل إيمانهم وحجهم يستند، لاسف في الكراهية. (إذا بحثت عن الوجوه الشريرة والكتيبة، تجدها قرب المعابد والأديرة والكنائس). إن الذين يضطهدون ويستغلون الأضعف منهم، يمارسون الكراهية أيضا، مما يجعل استغلالهم أضنى وأقبح مائة مرة. أما الذين يحطمون هذا الظلم، فانهم يطمون بالعدل والثار .. بانفجار انتقامي، لو تحقق تصورهم له لاودي بالمضطهدين والمضطهدين على حد سواء. لقد تعود معظمكم على حفظ كراهيتكم لن هو بقره. إن مقدساتكم، هي دوما خلف الانهار والجبال، أما مرامي

بجوار نافذة مفتوحة في الغرفة التي ولدت فيها، وكان خريف مياه ميليتسكا يتناوب مع خفيف أوراق الشجر الكثيفة التي تبعث بها ريح الخريف المبكر .

فمن يمضي في سراييفو ليلته يقضا، متعدد على فراشه، لابد أن يسمع أصوات الليل في هذه المدينة . أولا، دقات ساعات الكاتدرائية الكاثوليكية، دقات عالية محكمة، تعلن الثانية بعد منتصف الليل . وبعد دقيقة ويزيد بالتحديد، بعد خمس وسبعين ثانية (كنت أعدّها) تأتيك دقات أضعف من الأولى، لكن صوتها حاد ونافذ، هي دقات ساعة الكنيسة الأرثوذكسية ، تعلن الثانية بعد منتصف الليل أيضا. بعد ذلك بقليل، تعلن دقات ساعة البرج قرب جامع البكوات، بصوت أجش يأتي من بعيد، الساعة الحادية عشرة، حسب توقيت تركي عجيب، خاص بمناطق غربية نائية. أما اليهود ، فليس لهم ساعة تدق، ولا يعلم الله ، كم هي الساعة عندهم . كم هي بتوقيت يهود الشرق، وكم هي بتوقيت يهود الغرب . فإثناء الليل، بينما الجميع نيام، يسهر الفرق بالتوقيت، ليفصل بين الناس النائمين الذين يخلطهم يهرمون ويحزنون ، يولون ويصومون، وفق تقاويم أربعة مختلفة ومختصة فيما بينها، ويتجهون برغباتهم وإبتهالاتهم نحو سماء واحدة، بلغات كنسية أربع مختلفة. إن هذا الفرق يكون مرثيا وجليا أحيانا، لا مرثيا وباطنيا أحيانا أخرى، لكنه شبيه بالكرامية دوما متطابق معها غالبا. إذن يجب دراسة ظاهرة الكرامية البوسنية والقضاء عليها، كأي مرض خبيث متواصل الجذور. وإنني أعتقد بأن العلماء الأجانب، على استعداد للمجيء الى البوسنة لدراسة هذه الظاهرة، لدراستهم لساء الجذام، فيما لو جعلت الكرامية موضوعا خاصا للدراسة والبحث ، كما هو الحال مع الجذام.

فكرت بأن أجند نفسي لدراسة ظاهرة الكرامية وتحليلها وإخراجها الى وضع النهار، علني أسهم في عملية القضاء عليها. ربما كان هذا واجبا علي. فرغم كوني أجنبي الأصل، لقد رأت عيني النور في هذا البلد، كما يقال. ولكن، بعد محاولات أولى وتفكر ملي وجدت أنه لا قدرة لي ولا قوة على ذلك، كان سيطلب مني، كما يطلب من الجميع، أن أنحاز الى جانب ضد آخر، أن أكون مكرها وأن أكره. وهذا ما لا أريده ولا أستطيعه. ربما قد أوافق ، اقتضى الأمر، على أن أكون ضحية للكرامية ، ولكن أن أحيي في الكرامية ومع الكرامية وأن أشارك فيها، فهذا ما لا أستطيع. ومن لا يستطيع أن يكره، أو من لا يريد متعدد أن يكره يعتبر في البوسنة اليوم، غريبا وشاذا على الدوام، بل ومكابدا في غالب الأحيان. إن هذا يسري عليكم أيها البوسنيون الأصليون، وعلى الوافدين خاصة. وهكذا، بينما كنت أسمع في إحدى ليالي الخريف

الماضي، الى ساعات أبراج سراييفو، استنجت باني ؟ أستطيع البقاء، بل ولا ينبغي لي أن أبقى في البوسنة، مود ؟ الثاني، ولست ساذجا الى حد يجعلني أنشد بلدة لا كرامة فيها. لا. فانا لا أبقى إلا مكانا أستطيع فيه العيش والعم

أما هنا فلا أستطيع أيا منهما. إنك سوف تكرر باستهزاء، أو ربما بازدراء، عبارة «هروبي» من البوسنة. إن رسالتي هذه ليست يوسعا أن تشرح لك تصرفي وأن تجربه، لكن شمة في الحياة مناسبات. ينطبق عليها المثل اللاتيني القديم «في الهروب النجاة». رجائي الوحيد أن تصدقني بأنني لا أهرب من واجبي الانساني، بل لكي أستطيع تنفيذه بالكامل وبدون عائق. أتمنى لك وللبوسناتنا، شعبا ودولة، كل السعادة في الحياة الجديدة.

المخلص لك

م.ل

مر نحو عشر سنوات، ما كان يخطر فيها رفيق طفولتي على بالي إلا نادرا، وكنت أنشأه تمام النسيان، لولا الفكرة الأساسية لرسالته ، التي كانت تذكرني به من حين لآخر وحوالي عام ١٩٣٠ ، عرفت عن طريق الصدفة، أن الدكتور ماكس لففلد مقيم في باريس، وله في ضاحية «دني» عيادة مشهورة، وهو معروف في أوساط جالييتنا وعما لنا اليوغسلاف باسم «طبيبنا» فهو يكشف على العمال والطلاب مجانا، ويؤمن لهم، بنفسه، الأدوية عند الضرورة.

ومضت سنوات سبع أو ثمان أخرى. وبطريق الصدفة أيضا علمت بما حل به فعندما بدأت الحرب الأهلية في اسبانيا، ترك كل شيء وتطوع في الجيش الجمهوري، وكان يسهر على تنظيم مراكز الإسعاف والمستشفيات، فذاع صيته لغيرته ومهارته. وفي أوائل عام ١٩٣٨، بينما كان يمارس عمله في منطقة أراغون في بلدة لم يستطع أحد من جماعتنا اليوغسلاف نطق اسمها، شنت غارة جوية في وضع النهار ، على مستشفى، فقصت عليه سوية مع جميع جرحاه تقريبا. هكذا ختم حياته إنسانا هربا من الكرامية.

الهوامش

- نشرت هذه القصة لأول مرة عام ١٩٤٦. ولعل لأختبار الكاتب اندريتش هذا العنوان لها، دلالة أن أن ظاهرة الكرامية وهي سلب موضوع القصة ظاهرة قديمة، أشير الى خطر استغلالها وضرورة دراستها وتحليلها بغية استئصالها وقد جاءت أحداث البوسنة الأخيرة، لتؤكد على مخاوف اندريتش من استغلال هذه الظاهرة (الترجم).

١ - اسم يشتم به الألمان في البلقان

٢ - نسبة إلى ديونيزس اله الصمر عند اليونان، وتستعمل عادة للدلالة على الفجور والمعهر (الترجم)





كالمدة

مؤنس الرزاز *

الصالة الصغيرة ، مر بالحمام ، دخل ، فتح صنوبر المياه ليفسل وجهه ، عثر على صنوبر المياه معطلاً .

لم يفسل وجهه كالمعتاد ، اتجه كالعادة الى الصالة الصغيرة كانت ركوة القهوة تقبع على الركن الأيسر في المنضدة ، أهـ .. كم يعشق تلك الزاوية . لكن كنيته التي لا يسمع لأي كان أن يحتلها جثمت على يمين المنضدة ، مما أثار فضوله ، فقد اعتاد ، منذ أن عثر على نفسه في هذا البيت (أي قبل أن ينطق لسانه بالأحرف العربية الأبجدية) أن يجلس على هذه الكنية بالذات ، حيث جثمت دائماً وأبداً على يسار المنضدة لا يهيم لون الكنية ولا ملمسها تهيم رؤية الأشياء من تلك الزاوية بالتحديد منذ نصف قرن وهو يمد يده اليمنى بالتحديد الى ركوة القهوة ليرفعها ويسكب منها القهوة في فنجان أبيض يركب صحنًا صغيراً مستديراً .

ومن على تلك الكنية بالذات ، وخلال تلك الزاوية بالتحديد ، كان يرى الى العالم في المساء عبر شاشة التليفزيون . ييمم وجهه شطر اليسار حيث الكرة الأرضية تدور على شاشة التليفزيون .

لأول مرة في حياته جلس على الكنية التي وجدها تجثم اليوم على يمين المنضدة ذات الركوة ، مد يده اليسرى نحو ركوة القهوة باضطراب من يكتشف جزيرة مجهولة . لمس ركوة قهوة باردة ، لا تفوح منها رائحة القهوة . ركوة خفيفة كانتا مجرد

ضحكك في عيها حين سألها عن مجرد غياب وجهها الذي يتصحب به كل فجر . ولأنه لم يسمع ضحكاتها المنطلقة في عيها ، ارتاب فلعب الفأر في عيها . وسرعان ما نمت وتضاعفت بذرة الشك في نفسه حين اكتشف لهولهُ أن عقري ساعة المنية عقصا الساعة السادسة صباحاً... فلم ترن منذ الأزل وهو يستيقظ في تمام الساعة السادسة عندما يقرص العقربان هذه الساعة فتنبهه بزعمها البهيم . وكالعادة ، كان دائماً ، يفتح عينيه فيصبح بوجهها الغافل في نوم وضيء ، وشعرها المضجع بتحفز مكتوم على الوسادة ، كأنه ينتظر بفارغ الصبر هبة عاصفة لينتفض في كل الاتجاهات .

انزلق من السرير ، فإذا به يكتشف انه كان مضطجعاً ، لأول مرة في حياته يرمتها ، على يسار الفراش لا على جانبه الأيمن . باغتته شعشة الشمس المشرقة من النافذة الغربية . شم نسمة غربية تدفع الشعشة دفعا من خلال أغصان شجرة «الاسكانيا» العاقر .

نأى عن سرير الخواء البارد .

توقع ركوة القهوة التي تنتظره كل يوم منذ نصف قرن في

* كاتب وروائي من الأردن .

ملبس لا وزن له.. مع أن كل ما تلمسه يحمل وزناً.. باستثناء الهواء.. والركوة شيء.. لا هواء.. شيء يحتل حيزاً مادياً، وبالتالي.. وبناء عليه (بناء على ماذا؟) ينبغي أن تتمتع بامتيازات الوزن.. الخوا لا وزن ولا ملمس له أيضاً.. والركوة خاوية من القهوة.

تدحرج نظراته صوب باب البيت قلمح طرف الصحيفة، اليومية من مؤخرة الباب السفلي.. فزع إليها فتح الباب.. كان الباب مفتوحاً.. تناول الصحيفة، لعن الله صبي البقال شديداً الدقة والحرفية.. أخطأ اليوم فأحضر صحيفة تجري لغتها من أعلى إلى أسفل وبناء عليه (بناء على ماذا؟) ونتيجة لذلك.. نتيجة ماذا؟ استنتج واستنبط أن هذه الصحيفة لا تمت إلى اللغة العربية بصلة لابد أن تكون لغة حضارة مختلفة لأن لغة الحضارة العربية تنطلق من اليمين إلى الشمال، لا من فوق إلى تحت.. دخل في ملابسه دون عناء.. ولم يعتن بتسريح شعره كالعادة.. فهو لا يبالى على الإطلاق بصيغة شعر الرأس، لأنه ببساطة أصلع

إنه شخص لا يبالى لأن رأسه مكشوف كالعادة.. مثل جسد امرأة تجسد في تمثال متحف حضارة لا تعتبر الجسد العاري خطيئة.. أي مفارقة مضحكة تعكسها هذه العبارة 'فالحضارة التي لا تعتبر جسد المرأة العاري مسألة عار وعيب وخطيئة ولعنة يشبهه.. ليست حضارة أنها مجرد انحطاط.. عصر ظلام يشبه ملاقات النساء المحجبات المعلمات..

أطلق صفيراً غير مرح لكنه غير كثيب أيضاً أنه أشبه بدندنة تنم عن فتور.. غريبة كلمة 'فتور' هذه.. لماذا نصف الأحاسيس والأمزجة بالحرارة؟ نقول

- أطلق من بين شفتيه نغمة لا حارة ولا فاترة... وانما فاترة

بينما لا نقول

- أطلق من بين شفتيه نغمة لا شرقية ولا غربية... وانما إذ لا (انما) بين، الشرق والغرب، ولكن شمة (فاترة) بين الحماسة والرعاة والبرودة والوحشية.

انطلق إلى الشركة حيث يحتل منصب المدير العام لم يفتح له المراسل الباب.. لكنه لم يلاحظ أن الشوارع ذات الاتجاه الواحد باتت ذات اتجاهين.. وبعضها همار يتمتع بامتيازات التحويلات والانفاق والمسارات المتباينة.. وسر عدم ملاحظته لانقلاب سياسة فلسفة الشوارع ذات الاتجاه الواحد أن سيارته لم تصطدم بأية سيارة أخرى.

لم يدهمه شعور بالاهانة حين لم يبادر المراسل.. كما جرت الاعراف والتقاليد، بفتح الباب.. لأنه يتمتع بفضيلة التواضع.

ذلك أن الأصلح لإبد أن يكون متواضعاً. وهذه حقمية تاريخية لم يكتشفها ماركس أو فرويد أو ابن خلدون.

ذهب مذهبه الذي يذهبه كل يوم منذ الخلود أو بالأحرى منذ الأبد.. فدخل مكتبه.. ثم التفت إلى المراسل وسأله السؤال المعهود المألوف

- هل سأل عني أحد؟

تريث المراسل وتابث قبل أن يقول على غير ما اتفق عليه النص الذي يتكرر كل يوم.

- لا.. لا أحد.

لعل المراسل توقع لس ملامح الشك والريبة في وجه المدير الأصلع.. لكن المدير الأصلع أشار بيده نحو الباب إشارة ظاهراً ملغز وباطناً بين بليغ

- أنه يرغب في أن يخلو إلى نفسه.

لكن المراسل حذق إلى ساعة يده، ثم صوب عينيه وأطلقها في أغوار عيني المدير.. ففهم المدير فهم اللبيب.. تناول المراسل سكين حلاقة حاد النصل فأبقر وأمضاً.. كان الرجل أصلع الرأس حليق الوجه لكنه صاحب عنق مديد وورديين نافقرين وكان بصيراً بمستدقات الطاولنة ومتعرجاتها، عليها بمحنتياتها ولياتها.. فاختار الجزء الصقيل من الطاولنة القديمة منذ الأبد المنحليج من العصور القديمة.. مد عنقه على الجزء الصقيل من الطاولنة.. أحس بلمسها الحار ونكهتها التي تشبه صرعة حديثاً.

وبعينه اليمنى أبصر صحن الفول ثم صحن الحمص وما بينهما من قطعة بصل ورأس فجل.. ولاحظ بقعة الزيت التي سقطت على صحيفة 'الدستور' الأردنية التي تمددت تحت الصحنين وقطعة البصل البيضاء العنق ذات الذيل الأخضر ورأس الفجل المخرج قرأ العنوان الرئيسي

'ذبح مدير شركة من الوريد إلى الوريد'

فدهمه لون من ألوان الفضول.. لكنه لون باهت فاتر.. وبناء عليه لم يرفع رأسه، ليفرق التفاصيل.. فقللت التفاصيل هناك

كانها نائية... كانها غائبة.. كانها غير مكتملة ومتعشة إلى الكمال المستحيل' (ملاحظة غير مهمة صحيفة الدستور المشار إليها أعلاه صدرت يوم الأربعاء الثالث والعشرين من ذي القعدة ١٤١٤هـ أو ٤ أيار ١٩٩٤.. رقم العدد ٩٥٩١، وفي رواية أخرى أنها الطبعة الصادرة في ٥ أيار ١٩٩٤ وفي رواية ثالثة إنها الطبعة الصادرة في ٢٤ ذو القعدة ١٤١٤هـ وولاه أعلم).



صوت الرمال

محمود الورداني*

لا يمر مطلقاً في الأوقات التي كانا يسرقانها. يتوقفان بالضبط حين يشعران أن سيقانها لا تكاد تحملهما، غير أن قبضة كل منهما على الآخر تشد، وهما يتبادلان كلمات قليلة متقطعة. تهز له رأسها وهو يحكي لها عما جرى، وترفع وجهها بجنو وإحساس غنيف يطويها بجواره ومعه مستكينة لصمت الرمال. ثمة زير ماء يتوقفان عنده يستريحان. الزير متكى على حائط من الطوب اللين تحت نخله وحيدة عجوز. تملا له يدها كوز الماء البارد يساقط الماء من ثقبين في جداره المعدني المبتل. تحكي هي له عما جرى لها في الأيام الماضية، ويتلفتان حولهما قبل أن يغيب بوجهه في شعرها ويشمها وتشم هي رائحته، وحين يقرب بوجهه من وجهها يتلبسها الرعب وتكاد تغيب عن الدنيا وهو يستنهدا بترأعيه.

يستديران عائدتين أدراجهما ويقتربان من لحظة فراقهما. ما عليهما إلا أن يصلا إلى أولى أشجار حقل الجوافة فحسب، وأمسكت بهما خطفة الروح وانقبضا متوجسين وهما يقتربان من الأشجار الواقعة .

هذه المرة كانت هناك عيون مختبئة بين الشجر الكثيف، وكان هو يكاد يشعر بها، وانتابته رغبة مفاجئة سرعان ما تمكنه في أن يشدها معه ويركض.

وعندما انطلقا أخيراً، أحسا معا بالعيون التي تتابعهما، بل وخيل إليهما أنهما سمعا دمدمة ما لبثت أن تعالت فجأة.

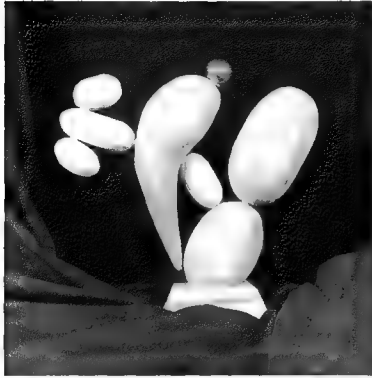
كانت كفها تقبض على كفه وهما يمشيان متلاصقين ككفا بكتف، ويهتز رداهما مع الخبظات المتوالية لكفهما. كانت الصحراء تمتد قدامهما صفراء صفرة الغروب المكتومة، وعن يسارهما انتهت آخر أشجار حقل الجوافة المجاور. أما على اليمين، فكانت قضبان القطار تتضاءل لمعتها الخفيفة وهي تغيب في الأفق. كانا صامتين مستغرقين ومكتفين بلمساتهما المتباعدة، لكن حقيبتها المدرسية المعلقة على كتفها اليمنى ضايقتهما، وأجست بها ثقيلة، و«الكرافة» الأزرق على «البلوزة» البيضاء بضيق على عنقها.

كان هو قد تابعها عن بعد منذ أن تخلصت من آخر زميلاتهما، ودلقت إلى محطة القطار. اشتعل وجهها حين التقت عيونهما لثوان قليلة، حتى جاء القطار يطلع. ركب في عربة غير عربتها، ولم تهودا هي إلا حين لحته في المحطة التالية. راحا يقطعان الحوارى القصيرة بعد أن هبطا، والمسافة التي تفصل بينهما تتلاشى.

ذلك هو أبعد مكان، لذلك فهو الأكثر زمناً. القطار الذي يقطع الصحراء لا يركبه سوى الجنود، كما أنه

✻ كاتب من مصر
اللوحة للنان سعيد طه - سوريا

للمعد التاسع - يناير ١٩٩٧، نهض



سمسم.. تمثال في أنا؟ شيء لا تصدقه العين الا بعد حين. وقفزت نحوها لا ادري .. طبعاً على جبينها قبلة، وعدت الى مكاني، انهي عني الاصابير وأوراق الكربون وانظر الى عيني الصغيرتين وأهدابهما، الى أنفسي الكبير، وخصلة الشعر المنحرفة قليلاً نحو اليمين، وأقول: هذا أنا في عين سنانة، في عين خيالها، رجب أربعيني بسيط، هاديء النظرة ينتظر شيئاً ما يأتي..

سألتني أين تضع التمثال؟ قلت اختاري أنت الزاوية أو المكان الملائم! تحركت بخفة، رفعت يديها أعلى رأسي فاستق التمثال النصفي في درج مقفوح وصار جزءاً من المكتب المضاء. بخلافة نور هاديء. هل تعتقدان اني سأتركه هنا؟

قالت لي أن تأخذه معك الى البيت! سنانة تعتقد أن لي بيت ولا تدري أنني مازلت أسكن مع خالتي في بيت تهتز جدرانها كله مر دوي لشاحنة عابرة في الطريق، وثنت شروخه طوال اليوم غباراً، وتعشش في كل زاوية من غرفتي، نصف الغائرتين بيوت العناكب. ثمة خفية واحدة تخرخر.. وفي الجوار من الحوض الصغير، المخضر الحواشي استقر كوز ماء مائيين يبلبل فوطه أرضية الحوض مما يجعل الرطوبة تنتشر بسرعة فتنتال من الحيطان والفرش وأغطية النوم، ووسط بقايا سجادة مزعج، وصفيح متآكل توجد كتب، وجذائل ورق، ومجلات قديمة

مثل شيء من جنون الطيف الشمسي تسلل إلي من فرجة الباب صوت، سنانة، وهو يضحج بالكلمة المفاج في مفردتين أو ثلاث ذات موسيقى تطرق بشيء من اللين، الوقز، في السمع. وتطرد، على نحو سريع، الوحشة، بضحكات مسموعة أراها فاقع أسير تلويناتها وأسير الحانها برغم الفتي لهذا الواقع المثير وتناميها كلما التقينا. ولا عجب بعد هذا الضجيج أن تعمري سنانة، بموسيقى عطرها النفاد، وتقودني، في نهول الى الحلق الذهبي في الأنين الصغيرتين، والشعر معقوصاً الى الوراء. وقد أغور في الألق الأخضر الضارب في الطرف المجروح بشفق غامض من الغيوم حينئذ، يصعب علي التوقف عند كنز واحد من كنوزها، بيد أن سعادتني تأتي أحياناً من ابتسامة دفعت بها عينها الى عيني. وهكذا هي دائماً. أما ظهورها اليوم دون موعد أو إتصال هاتفي فأمر ينطوي على سر أو هكذا خيل لي ذلك، أنها قبل أن تجلس بازاء النافذة، نصف المفتوحة المقابلة للحديقة أبدت التحيّة وقالت: هذا لك ثم وضعت أمام نظري، وعيناها ترنواناً الى تقاطيع وجهي. ما هذا؟ لغز البهجة تعرقت جبهتي، وارتعشت يداي.. صندوق من الفلين مغلف بإحكام ومغلف بشرائط ملونة. قلت مستأنذا: هل افتح؟ قالت: افتح. يا

* قاص من العراق توفي مؤخرًا.

تشكيل مجسم للفنان محمد الناصري - سلطنة عمان

بينات، وأنا بين التعرق الشديد والحدوار، وجست بأصابع مرتجة جيبتي وقالت لي: ثم جيبتي.. استغرقتي نوم عميق ثم بعد ساعتين استيقظت وفتحت عيني على وسعها رايت أنني أعود رويدا، رويدا إلى الحياة شربت مزيدا من الماء، وقليلًا من القهوة هدأت روحي، وعادت تنفسي إلى انتظامه.

قلت وأنا أدخل مكتبي هل علي أن أرى، كلما دخلت، هذا الشيء؟ ما معنى هذا؟ هل أعيد التمثال إلى سناعته؟ ما تفعل به؟ تضعه في متحف؟ لا يمكن.. لكن من الممكن أن أضعه خلف ستارة من النسيان كأنني لم أراه من قبل. وهذا ما كان فقد انزوى هذا المخلوق بسرعة خلف حزمة من الملفات. وبرغم هذا ظل التمثال يثيرني بأسقلته ويحيلني إلى، سناعته التي قالت ذات يوم إنها تريد أن تصنع شيئاً وأن هذا الشيء يتعلق بي شخصياً فلم أفهم حينها ما الذي سوف تصنعه وكيف يتعلق الأمر بي؟ ولم تشر إلى منحوتة يعينها أو تمثال من الجبس أو شيء من هذا القبيل.. وقالت بعد اللحظة التي أعقبت قبلي على جيبتي إنما تأتي بالتمثال المناسب انقضاء تسعين يوماً على أول فنجان قهوة قمت له. لذا، سارعت إلى ضم يدي إلى يديها مؤكدة فيما تقوم به من ضغط حينها، لي، طالبة مني لا أنسى ذلك اليوم الأثير.. والحق أنني نسيت كل تلك الطلوس وما نسيت لحظة ما تغلق بي عيناها. هي تعرف أن لها عينين قادرتين على أسقاطي في لحظة ما وهذا سر ضعفي وبما أنني هادي بطبعي وخجول بعض الشيء فلا بد أن أكون مهزوماً على طول الخط بأزاء أوامرها وطلباتها ونزقها أحياناً مما جعل قائمتي أقصر مما هي في الحقيقة. الأمر الذي غيّرني وفجر في كياني كله ثورات من الغضب لا تنتهي.

يوم نحس آخر تضيفه سناعته، إلى دفتر يومياتها. فلقد ظلت تنتظرنني في قليل من الصبر وهي ترتدي الجيزي، وتلبس نظارة، وتضع يديها في قفازين من فراء الثعالب، ويلوح خصرها الناحل مزناً بحزام ذهبي ملمع بنقاط مضئية من الفسفور.. البواب فتحت لها المكتب ورحب بها، وأتركها، أما هي فلم تشأ استجوابي عني، متى يأتي؟ ولم تسأله؛ والظاهر أنها كانت على عجلة من أمرها وربما اتصلت لي قبل ذلك عبر الهاتف وأحسب أنها ضاقت ذرعاً وغادرت المكتب تاركة لي قضاصة ورق دست بها تحت زجاج المكتب هائلي، أيها التمثال، استدرك نحو الوداء أرفع ملفات المزجة والنظر، وفي ضوئه وأمرها نظرت فإذا بي أرى شبيهي الجبسي مفرغاً في الزاوية. لكن بعين واحدة، وأنف مبتور وفم أدرد، وجبهة ذات شرخ عميق تماماً مثل بقايا التماثيل في المتاحف الأثرية.



فاتر بلا أغلفة، وأقلام رصاص مكسرة. وخلال هذه نوحى تلمح بعض أواني الطعام وبقايا الدقيق والأرز الباثت ناثراً فيما بين الأشياء. ولا تدري، سناعته أنني أعود إلى الليالي باردة، نثلاً أو نصف ثمل. أخوض في مياه الأمطار، وألق ضباب، وأدخل متعباً وخالتي نائمة تعاني ألماً في مفاصلها. رشخري زوجها يملأ الفراغ ولا مكان لشيء اسمه الكتابة أو السفر إلى مدن الحلم في الجمجمة. ويظهر الخيط الأول من النور في اليوم التالي، وخلال الساعات الأولى أحلق ذهني، وأرتدي ملابس وأشرب على معدة فارغة كأس ماء بارد قاصداً قبل الذهاب إلى مكتبي ركنًا من مطعم يقدم فطوراً رخيصاً وخالتي تلمح وجهي الشاحب ولا تعرف ماذا يدور في ذهن ابن أختها الذي بلغ سن العقل ولم يقترن بفتاة.

كنتا نتمشى معاً، متقابلين أحياناً، وجهاً لوجه. تحف بنا ظلال الأشجار، فوق ضفاف الأعظمية نستمتع إلى دجلة وهو يثرثر. ونحلق في الأعلى نتلمح أسراباً من النورس ترحل في الزرقعة العميقة. وكان يرد تثرير يهب رخيماً ممتزجاً بعطر البرتقال، وروائح من الرائقي تسطع في الهواء. قالت سناعته إنها سعيدة هذه الأيام وأن مصدر سعادتها يعود إلى تركها للريوم والحبوب المنومة، الأخرى وإلى تعلمها أخيراً فن الطرق على النحاس وأن هذا لن يفريها بالتخلي عن فن النحت. وافترحت علي الذهاب إلى سوق الصفاقر. أبديت موافقتي. ندخلنا السوق. وأكلنا البيتزا، وتوقنا شراب العرفسوس وقدمه رجل في كوفيته بغداديه تحولنا عبر الممرات، وبأثني الأقمشة، ثم عدنا للسوق غير أن سناعته، وهي في غمرة بحثها ومرحها لم تثر على حبات الخرز والحجر وقطع النحاس المطلوبة لعمل لوحات نحاسية مطعمة بحروف عربية أو أحجار لها شبه بقطع من الحمار أو اللباس ولم تر سوى عينات من العقيق الأحمر مشكوك في صحتها.. ومن شارع النهر مررنا بخان مرجان وتوقنا عند لافتة تعلن عن موعد جديد لحفلة «مقامات» بغداديه. ضحككت سناعته، وقالت بشيء من التعالي «مقامات» كلني.. كلني.. ثم التفت إلى يعينها العميقتين وبسدت متوترة فأنهمر الكحل وبدا حائلاً وقالت سوف تحضر معي حفلة الفرقة الوطنية للعراف السبعفوني حيث تعزف موسيقى لوتزارت وباخ وشايكوفسكي.. سوف تأتي أيها التمثال الساعة الثامنة مساءً وسأكون في انتظارك عند مدخل القاعة

لم تمر ليلة التفكير، في سناعته، بسلام فالأرق لازمني حتى النزاع الأخير من الليل والصداق أرهقني، وعبارة أيها التمثال أصابتي في الصميم ودارت في رأسي مثل لازمة كريمة وجعلت مني شخصاً هزيراً وأدت بي إلى الارتباك والحيرة. فقدت الشهية إلى الطعام وشككت بضربات القلب وقصيت ساعات ما بعد الظهيرة. أبحت عن طبيب. قلت لخالتي أنني سوف أموت فلا تحزني. فسمعت بالرحمن، وانشطت الجخور وقررات آيات،



رائحة التفاح

نجمان ياسين*

- ١ -

رغم أن غزوان الفهد اشتبهى أن يلتهم تفاحة ذات لون أحمر رائع يزهو بين الفاكهة الشهية التي ابتاعها من - السوبرماركت - إلا أنه شفق وهو يمتص تفاصيل وجه المرأة الذي لسعته الشمس وحولته إلى برونز يتقد بنضارة دافقة تلهج بالصراخ السري الصامت.

أدرك غزوان الفهد خطورة القموض المنهم من عيني المرأة الشبيهتين بشفرتين قاطعتين، وخالجته رعشة خفيفة مكتنزة بالخوف من الموت

وجد نفسه ينوء بحمل حقيبة الفاكهة وينوء بحمل روحه الجائعة المفقادة وراء المرأة التي راحت تبتاع من خانة الخضراوات تشكيلة متنوعة تضيقها إلى كميات كبيرة من الفواكه كانت قد اختارتها من قبل وركنتها في عمق العربة

* قاص من العراق
اللوحة للفنان محمود كامل السيد - مصر.

اليدوية المستكنة تحت يديها الطريتين.

كان غزوان الفهد يدرك إمكانية وجود نساء لهن جاذبية نادرة أشبه ما تكون بالسحر، وما هو الآن يرى نفسه يتحرك مسلوب الإرادة بفعل مغناطيس يشده قسراً ويلقي به في غياهب الألم والحرق.

الله .. كم كان غزوان الفهد مجنوناً بالنساء الجميلات! انه يعرف أية حرائق يشعلن في القلب وأية بهجة أسرة يثرن في النفس ويحركن بصر الدماء لتصبح خيولاً هائجة يملؤها التوحش.

يدرك غزوان هذا، ويعرف إنانيته في معاملة النساء، فهو لا يطيق إقامة علاقة إنسانية مع امرأة قبيحة، لا بل لنقل لا يستطيع إقامتها مع امرأة متوسطة الجمال. باختصار كان غزوان الفهد مولعاً بالقننة والبهاء الأنثوي المكتمل. وكان يرى أن وجود نساء دميمات إشارة إلى وجود خطأ جسيم لا يحتمل في نظام الكون، ولذا فهو يدرك

كان الشدي يتقافز مثل كرة ضالة تبحث عن هدف ولا تجده. وكان الفخذ يشرق شمساً ملينة باحتدام مجنون. تمنى غزوان الفهد لو ينهض ويقرب من مونا، يفتح أزرار قميصها المشجر ويتلفف بشفتيه العطشاوين حلمتي الشدين بالتناوب، ويشمهما بنهم ولهفة معمومة ثم يهبط يشغتيه إلى فستانها الأزرق ليرفعه مندفعاً نحو سرتها، زارعا كل احتراقه هنالك. ونازل بعد ذلك قريباً من كائن عجيب في قبضة اليد وسمر الطبيعة، كائن هو طفل وهو شيطان يثير الزواجب في القلب ويفجر في الروح كل بروق السماء ونيران الأرض. ومثل نمرة رشيقة مراوغة تحركت مونا فارتضى قميصها المشجر.

ارتضى فستانها الأزرق الخفيف.

ووقفت عارية إلا من الرغبة.

نشف الدم من وجهه وجسد غزوان الفهد.

صرخ الدم في وجهه.

التمتعت شعلتان من نار في عينيه المتقدتين.

ارتضى غزوان الفهد في البحر، جعلته مونا يسري في سموات الجسد ممسكا نيازكه الحارقة ومتشيتاً بنجومه الخافتة بالطبيب المتعجر. هبعت به إلى طبقات الأرض السبع فاكثرت بنار البراكين المتدفعة في الأعماق، ولم تفلح كل مياه الينابيع الباردة في إطفاء توهج الروح التي ضاقت بالجسد وأرادت أن تغادره هرباً من هذا الجحيم الجامع.

- ٤ -

في بيت من البيوت الكبيرة اجتمع غزوان الفهد بعونا.

كان قزميد البيت يبدو معتما ويوحى بأنه عتيق. وكان البيت يقع في الريف، وإذا أردنا الدقة أكثر فهو ينصب في ضاحية تقع في طرف المدينة وتفتتح على أفق واسع من الخضرة حيث الحقول الشاسعة المشتبكة بالريف. داخل البيت آجال غزوان الفهد عينيه اللتين وقعتا على أثريات جليلة تتدل من السقوف وتثير وجوه وأجساد الكثير من الرجال والنساء الذين أوحوا له من خلال حركاتهم وتصرفاتهم بأنهم نبلاء أو على أقل تقدير أوصى له سلوكهم الذي ينم عن تهذيب أكثر مما ينبغي بأنهم يراعون دبلوماسية مدروسة.

اكتشفت عيناه المساحة الكبيرة للصالة التي فرشت بسجاد يدوي يتألق تحت النور الذي غمر المكان.

أعطت مونا غزوان الفهد قدحا من الويسكي، وهمست

بعد قليل ساعرك بالشخص الذي يرعى مؤسستنا.

أحس غزوان الفهد بشيء من الخوف، ولكنه أحس بأن اللقاء بعونا متفردا سيحرره من كل المخاوف فيما بعد.

قبضة هذه المرأة تطبق على روحه بضراوة في محاولة سلال آخر رمق من جسده المطحون بالرغبة، يعرف أن بات الثيران الغاضب يتفاقم حتى ليكاد يصل إلى حلقه يجهز عليه.

استكان لذاء الدم في عروقه وسار شبه منوم وراء المرأة.

أمام باب - السوبر ماركت - اقترب غزوان الفهد من المرأة وهمس

أستطيع أن أعاونك دونما أي ثمن.

رشتته المرأة بنظرة تحمل طعم التفاح وسألت

- هل أنت متأكد بأنك لا تريد أي ثمن؟

وضحكت.

ضحك غزوان الفهد وامتدت يده لترفع كيسا مكتئرا بالقواكه والخضراوات فقط، ولم يستطع أن يفهم لماذا كان يشم رائحة التفاح دون بقية الفاكهة؟

- ٢ -

في مسبح بيكاديلي كان اللقاء الأول.

جفل الموج عندما ارتعت مونا فيه.

شعر الموج كما لو أن سيفا يخترقه ببراعة ويوقظ فيه كل جنون الأعماق وشعر غزوان الفهد بشيء يخض القلب منه ويجعل الدماء تضرب جسده بوحشية وقسوة.

كانت مونا في السابعة والعشرين عارية إلا من ثوب سباحة أحمر صارخ يشد جسدها المعتلي البيض ويمنع جلدها رائحة ولون التفاح.

شقت مونا مياه المسبح وبدت سمكة رشيقة تمرح في زرقاء الماء الحميم، وشقت رعشة الجوع في دم غزوان الفهد طريقاً عصبياً

لعمل غزوان الفهد. كان مسطولا وهو يصبر مونا تسبح في كل اتجاه، تطفو مرة تفوح أخرى، لتعوم كالفراسة أو لتخر فخذهما الذي كان يهزوه على صفحة الماء، أو لتروح مستلقية على ظهرها ونهادها يرتجان بغذوية تحمل نداء الغابات الشائكة الأولى التي يعرفها غزوان الفهد ويعاني من لغتها الضارية الجارحة. كان غزوان الفهد يقرب مونا ويفكر بهذا البهائم الذي اندفع في الماء كالسلم. ووجد نفسه يتأمل عريها الموثق ويرد مع نفسه

- لا عاصم اليوم يعصمني من هذا الفيضان الكاسح.

- ٣ -

في شقة مونا التقيا ثانية.

احتضن غزوان الفهد جسد مونا الفارح، فانتصب ثديان طفلان مليشان بالنزق. وتوهج في ذاكرته فخذ أبيض يضيء المكان.

أقبل رجل ملتح له عينان تشيان بوداعة مأكرة.

قالت مونا: الأب جيمس معلنا.

مد الأب جيمس يده الى غزوان الفهد الذي لم يعرف لماذا

كانت باردة بهذا الشكل!

قال الأب جيمس: لا بد أن مونا قد حدثتكم عن ديننا

الجديد.

قالت مونا غزوان يعرف اننا نيشر بالحب والسلام

ونسعى الى كسب الناس الى ديننا العالمي.

أوما غزوان الفهد برأسه موافقا.

قال الأب جيمس هذا حسن.

ونظر الى مونا وسأل هل أخبرته بأهمية أن ينقل لنا

بعض الأسور التي نهنأ عن بلده أحيانا؟ حركت رأسها

بالإيجاب.

وحرك غزوان الفهد رأسه للمرة الثانية

قال الأب جيمس: ستخيب مونا عتك للحظات ثم تعود

لتزودك ببطاقة الطائرة ومبلغ بسيط.

قالت مونا سأعود بعد قليل.

راقب غزوان الفهد البشر الذين كانوا يتكلمون بأصوات

هامسة كما لو كانت لديهم أسرار خاصة وغامضة لا يريدون

البوح بها للآخرين، وبدأ يتساءل عن معنى وجود كل هؤلاء

البشر الذين أخبرته مونا بأنهم لا يتكلمون سوى النيات

ويحرمون الحيوان لأنه روح، وأحس برغبة في الضحك.

استعاد سؤالاً وجهه الى مونا مرة اذا كنتم تحترمون

الأحياء الى هذا الحد، فلماذا تفرقون أجسادكم في اللذة

الحسية؟

حينذاك قالت مونا نحن نريد أن نجعل الروح مرتاحة

وغير مشغولة بمادية الجسد، نريد أن نشعر بالهدوء داخل هذا

القفس الملتهب الذي نسعى الى الإفلات

وتذكر غزوان الفهد تعلقه بمونا، تذكر انه قد تحول الى

طفل بين يديها، ولكن أحرقته الخيبة عندما رفضت السفر معه

الى بلده، يذكر غزوان انها نظرت إليه وهي تسوي شعرها

المتناثر على جسدها المنبج وقالت

- لا أستطيع يا غزوان فأنا هنا لكسب الاتباع والدعاة.

يعرف غزوان انها قد أحست بحزنه العميق فقالت

- تستطيع أن تأتي هنا مرة أو مرتين في السنة وستلتقي.

وربما شعرت بأنه لم يقتنع كلياً فواصلت

- وسنلتقي عندما أזור بلدك.

قالت مونا لغزوان الذي كان يبدو مسطولا

- عسى الاكون قد تأخرت.

لم يجب غزوان الفهد فأكلت

- هذه بطاقة الطائرة، وهذا غلاف فيه مبلغ قد تحتاجه،

وبالناسبة ستؤمن سفارتنا في بلدكم الاتصال بك وتزودك بما

تحتاج.

قال غزوان بعد أن رشف من قذح الويسكي

- هل ستذكرين غزوان الفهد يا مونا؟

قالت مونا بحياد ولكن بحسم. كيف أنساك يا غزوان؟

قال غزوان

- أذكريني حتى بعد موتي؟

اعترضت مونا

- أوه، لا تقل هذا فأمامك الكثير من الأشياء لتفعل.

قال غزوان

- أعرف ذلك ولكنني أشعر بأن الموت يحوم حولي.

قالت مونا.

- غزوان سنحميك.

سأل

- من يملك قدرة دفع الموت عن الانسان؟

قالت مونا

- غزوان لا تكن متشائما، ودعنا من الموت، لقد صرت

واحدا منا.

ردد غزوان بصوت دونما نبرات واضحة

- أعرف ذلك.

سأل غزوان

- متى نخرج؟

سألت مونا أليكون الجو هنا قد أنعك الى هذا الحد؟

قال غزوان

- أريد أن أكون في الخارج حيث الهواء الطلق

قالت مونا

- سأذهب وألتصق اذن الخروج.

قال غزوان

- أهلي هذا، فموعد السفر في الاسبوع القادم ولا بد أن

نكون لبعضنا هذه الأيام

ضحكت مونا.

عندما أصبحت في الخارج، أحس غزوان الفهد برائحة التفاح

تهاجمه.

تطلع الى مونا وتذكرها في مسبح بيكاديلي، تذكر كم

كان الموج خائفا حين رأى مونا لؤلؤة عارية تتألق تحت

الشمس التي غمرت الماء فجئت الأمواج وهي ترمق روحا

جامحة تفيض من جسد كاسح أنهنك ثمار تقور بالشهوة،

استمد الماء من جسد مونا المغم بلهب ينشر الحرائق في كل

مكان، جنونه وغشاده وقاره صار طفلا نرقا تملؤه قوى

التدمير وهو يحتضن جسد مونا المندمج بالموج الغامر

المميت، كان الجسد حوتا في الماء برقاً في سمائه المضطربة

بالحلاك، المرتعشة ذعرا وهي تضم هذا الجسد الفيضان،

كان الفيضان يأخذ غزوان الفهد بعيدا وكانت رائحة التفاح

تهاجمه بوحشية لم يعدها من قبل.

الموصل في ١٢ كانون الاول ١٩٨٧

القلب والاشي

بقلم : إيجار آلان بو

ترجمة : طاهر البربري *

في الليلة الشامسة، كنت حذرا أكثر من المعتاد عند فتح الباب. غرّب الدقائق ساعة اليد كان يتحرك أسرع من يدي. لم أشعر أبدا بقوى الخاصة قبل هذه الليلة - قوى الذكاء والتحكم عندي. استطعت بالكاد أن أسيطر على مشاعر النصر التي داخلني لاعتقادي أنني كنت أفتح الباب رويدا رويدا، وهو لا يعلم حتى بأفعالي أو أفكارى السرية. إلى حد ما ضحكتم سرا على هذه الفكرة، وربما يكون قد سمعني، لأنه تحرك على السرير فجأة، كما لو كان قد ذهل. الآن ربما تظن أنني تراجع. لكن... كانت غرفته سوداء ممتدة كالظفران بسبب الظلام الحالك (لأن النوافذ كانت مغلقة بالنزاع خشية السطو)، هكذا أدركت أنه لم يستطع أن يرى فتحة الباب، وظلت أحافظ على وضع الباب بنيات، بنيات.

كان رأسي بالداخل، وكنت على وشك أن أفتح المصباح، عندما انفلت إبهامي على المزالج، وانقض الرجل على سريره صارخا من هناك.

ظلت مأكلا في مكاني وقت لا شيء. لساعة كاملة لم أحرك عضلة واحدة وفي نفس الوقت، لم أسمعني يستلقي، كان لم يزل جالسا في سريره منصتا. تماما كما كنت أفعّل نيلة بعد أخرى. منصتا لساعات الموت على الحائط.

بعد قليل سمعت أنينا خافتا وأدركت أنه أتني فزع محبت، لم يكن أنين الألم أو الأسى - أه، لا لقد كان صوتا مخفضا مختفيا يأتي من قاع الروح عندما يتقلها الكرب. كنت أعرف هذا الصوت جيدا. في ليالي كثيرة في منتصف الليل تماما، حيث كان العالم كله نائما، هذا الصوت ينبس من صدري، عميقا، بصداه الصاخب، تلك هي المذاق التي كانت تربطني إلى حد الجنون. أقر أنني كنت أعرف هذا الصوت جيدا. كنت أعرف ما كان الرجل يشعر به، وأشفقت عليه بالرغم من أنني فهمت من أعمالي، كنت أعرف أنه كان يستلقي بنفثا منذ أن سمع أول حركة إزعاج، عندما تقلب في السرير. كانت مخاوفه تتفاقم عليه منذ تلك الحقبة. كان يحاول أن يوهم نفسه أن هذه الجلبة الخافتة بلا سبب، غير أنه لم يستطع. كان يقول في نفسه - "لا شيء، فقط هي الريح تعبت في اللبشة - فقط هو فار يمر على الأرض"، أو دله مجرد صرصور يمشي، نعم، كان يحاول أن يريح نفسه بهذه الافتراضات؛ لكنه وجد ذلك كله بلا جدوى. كل هذا بلا جدوى؛ ذلك أن الموت، عندما اقترب منه، خضا متشامعا بظلال السوداء أمامه، وغطى الضميمة، وكان هذا هو الأثر المبكي لهذه الظلال الخفية التي شعر بها - بالرغم من أنه لم يسمع ولم ير - ليشعر بوجود رأسي في الغرفة.

عندما انتحرت وقتنا طويلا بمنتهى الصبر، دون أن أسمعني يستلقي ثانية على السرير - اضطرت أن أفتح شفا ضئيلا، ضئيلا جدا في المصباح هكذا فحنته - لا يمكنك أن تتخيل كيف حدث ذلك خلسة وبخفة حتى انطلق في النهاية شعاع خافت

حقا! - عصبي - جدا، كنت عصبيا بشكل يبع جدا ومزاجا؛ ولكن لماذا استقبل عني؟ منجونا؟ لقد جعل المرض أحاسيسي حادة. لم يدمرها - لم يجعلها بليدة فوق كل هذا. أنت حاسة السمع قوية. سمعت أشياء كثيرة في السماء والأرض. سمعت أشياء كثيرة في الجحيم. إذن كيف أكون منجونا؟ أنصت؛ ولاحظ كيف استطع بدقة - وبهوه أن أحكي لك القصة كاملة.

من المستحيل أن أقول كيف داخلتني الفكرة الأولى لأول مرة؛ لكنني مع ذلك متيقن، أنها اقتنصتني ليل نهار. لم يكن هناك هدف، لم تكن هناك عاطفة. أحببت الرجل العجوز، فهو لم يغلثن مرة. ولم يداهمني بالتوبيخ أبدا. لم تكن لدي رغبة في ذمته. اعتقد أنه - الذئب - كان عينه، عينه، كان هكذا! كانت إحدى عينيه تشبه عين النسر - عين زرقاء شاحبة، يعترها غشاء رقيق. ففسي كل حين تقع على أشعر بهروب دمي؛ وهكذا بالتدريج - تدريجيا جدا - عزمت على أن أخذ حياة الرجل العجوز، وبهذا أخلص نفسي من تلك العين للأبد.

الآن تلك هي المسألة. اعتقد أنني منجونا. المجانين لا يعرفون شيئا لكن لا بد وأنك فهمتي. لا بد وأنك أدركت كيف بحكمة تنامت - بأي حرص - بأي بعد نظر - بأي قناع كنت أتعب للعمل - لم أكن أبدا عوطا على الرجل العجوز أكثر من عطفني عليه خلال الأسبوع الذي قمت فيه بنفث. وفي كل ليلة، تدريجيا في منتصف الليل كنت أمضي صوب المزالج وأفتحته - أه، بلطف شديد؛ وحينئذ، عندما أفتح مسافة كافية لرأسي، أظفر مصباحا خافت الضوء، كله معلق، معلق، حتى لا يكون هناك أي شعاع من الضوء، عندما اتصل برأسي، أه، ربما تضحك إذا ما أدركت كيف بخيت كنت أدخل رأسي! كنت أحركه ببطء جدا جدا، حتى لا أزعج الرجل العجوز وهو نائم. كنت استهلك ساعة من الوقت حتى أدخل رأسي كاملا في فتحة الباب لدرجة أنني استطعت أن أراه ممددا على سريره. ها! - هل هناك رجل مجهزون يتشم بكل هذه الحكمة؟ بعد ذلك حين يصبح رأسي في الغرفة تماما، كنت أقوم بفك المصباح بحرص - أه، بحرص جدا - بحرص (لأن المفصلات كانت تصدر صوتا). كنت أفتح للمصباح قليلا جدا حتى يسمح لشعاع واحد رفيع من الضوء أن يسطع على عين النسر. وهكذا غلثت ليالي سبع طوال - في منتصف الليل تماما في كل ليلة - غير أنني كنت أجد العين دائما مغلقة؛ لذا كان من المستحيل أن أنم المسألة! لأن الرجل العجوز لم يكن يضاهيني بل ما كان يضاهيني عينه الشريرة، وفي كل صباح، عند حلول النهار، كنت أدخل غرفة النوم بجراة - وأنادي بلسمه في نفثة ودودة، وأسأله التلكة لفصيت الليلة. لتدرك أنه كان رجلا عجوزا متعقلا، في الحقيقة، لتشك أنني في كل ليلة في تمام الساعة الثانية عشرة، كنت أطل عليه أثناء نومه.

* شاعر ومترجم من مصر.

وحيد يشبه خيط عنكبوت وسقط على عين النمر.

كانت مفتوحة - مفتوحة بانساع - باتساع - وأصبحت بالهياج عندما حملت فيها. رأيتها يروض شام - كلها زرقاء كثيفة يعثرها حجاب مفرغ أطلق الرفقة في عظامي، غير أنني لم أستطع أن أرى شيئاً من وجه الرجل أو جسده: لأنني وجهت الشماع. كأنما بالفريزة، على البقعة الملوثة وبديقة.

والآن ألم أخبرك أنك مخطيء! إن تذكر أن الجنون أي شيء سوى الرفافة المفرطة في الحواس؟ الآن، أقول هناك صوت خفيف، كتيب وسريع يتردد في أذني مثل الذي تصدره بالساعة المفلوكة في القطن. أعر هذا الصوت جيداً أيضاً. كانت ضربات قلب الرجل المعجوز. لقد جعلت هياجي يتزايد، كما تزايدت ضربات الطبول الشاعلة عند الجنود. لكنني حتى رغم ذلك التزمت البشاش وأندما ما كنت أتنفس. جعلت المصباح ثابتاً تماماً وظلت بنبضات أحاول كيفية إسقاط الشعاع تماماً على العين. في نفس الوقت تزايدت الضربات الشيطانية للقلب. وأصبحت أسرع وأسرع، وصارت أعلى وأعلى مع مرور كل برهة من الوقت، أقر أنها كانت أعلى في كل لحظة - قد تفهمني جيداً؟ قد أخبرتك أنني عصبي: هكذا أكون. والآن في الساعة الحاصصة من الليل: أضني الصمت للمهين على هذا المنزل القديم. أثارني إزعاج غريب جدا ونفع داخلي يلزع لم استطع السيطرة عليه. مع ذلك ظلت ثابتاً لعدة دقائق أطول. ولكن النبضات صارت أعلى وأعلى! اعتقدت أن قلبي يجب أن يتفجر. والآن اقتنصني قلق آخر - هو أن صوت النبضات سيسمع أحد الجيران! لقد جادت سماعة الرجل المعجوز؛ صرخة عالية. القلب المصباح مفتوحاً وفقرت داخل الغرفة. صرخة واحدة، واحدة فقط أطلقها الرجل المعجوز. وفي لحظة واحدة، سبغت على الأرض، وقلبت السرير الثقيل عليه، حينئذ ابتسمت بانبهاج، عندما أدركت أنني نلت ما أريد. رفعت السرير وفحصت الجثة. نعم لقد كان حجراً، حجراً ميتاً وضعت يدي على القلب وتمسسته لدقائق عديدة. لم يكن هناك ثمة نبض. كان الرجل يشبه حجراً ميتاً، لن تزجني عينه بعد ذلك.

لو أنك ما زلت تعتقد أنني مجنون، فسوف تكف عن هذا الاعتقاد عندما أصف لك الاحتياطات المتخذة لإخفاء الجثة كان الليل قد بدأ في التناهي وأسرع في إنهاء الأمر ولكن في صمت. قمت أولاً بفصل الأطراف عن الجثة. قطعت الرأس والأذنين والأرجل.

بعدئذ انقلعت ثلاثة ألواح خشبية من أرضية الغرفة وأودعت الجميع في لفراغات. وثانية أعدت الألواح بمهارة وكفاءة خدوميين، لدرجة تمنع عن إنسان - وحتى عيني - من إمكانية اكتشاف أي خطأ. لم يكن هناك أي شيء يمكن إزالته - أي نوع من الفتور - أي بقع دم أيا كانت. كنت حرصاً جداً في هذه المسألة. فقد جمعت كل هذا في وعاء كبير، ها، ها!

حينما انتهيت من كل هذه الأعمال، كانت الساعة قد دقت للرابعة - لم يزل الظلام دامساً كمتصنف الليل. عندما حق جرس الرابعة سمعت طرقاً على الباب الخارجي. نزلت لأفتح الباب بقبض هادئة - أي خوف يداخلني الآن؟ ثلاثة رجال دخلوا. قدموا أنفسهم بتهنئة شديدة على أنهم ضباط شرطة لقد سمع أحد الجيران صرخة أثناء الليل؛ ووردت شكوك بالاشتباه في جريمة، وتمت التحريات في مكتب الشرطة

وقد أودوا (ضباط الشرطة) لتفتيش البني وملحقاته.

ابتسمت - مع أخاف؟ وحدث بالشرطيين. قلت أنا الذي أطلق الصرخة وأنا أحلم. واكتلم، ثم أن الرجل المعجوز غاب لأنه في الليل أخذت زواري في جميع أنحاء المنزل. وتوكلت لهم حرية التفتيش. التفتيش بعناية. أرشدتهم إلى غرفة النوم، في النهاية. راوا أن خزائن آمنة ولم يمسا أحد. وفي حماسة وثيقة أحضرت بعض المقاعد للفرق. وأظهرت لهم رفعتي في أن يستريحوا من التعب هنا، بينما وضعت لنفسي مقعداً على المكان الذي دفنت تحته جثة الضحية، في جرة كبيرة يتوجهنا انتصار تام.

اقتعمت سلوكي معهم، لذا شعر الضباط بالارتياح. كنت أشعر بارتياح غير عادي. جلسوا، بينما كنت أجيبهم ببشاشة، شرثوا في أشياء اعتيادية. لكن بعد فترة شعرت بالمشحوب يعثرني وتمنيت لو غابوا. أصاب الألم رأسي، وتخلت أن هناك رنين أجراس في أذني! لكنهم ما زالوا يجلسون ويترشرون: أصبح رنين الأجراس أكثر وضوحاً: استمر وأصبح أكثر وضوحاً: تحدثت بمرودة أكثر لافني على هذا الشعور. لكنه استمر وصار له إيقاع منتظم - حتى وجدت في النهاية أن هذه الضوضاء ليست داخل أذني.

لا شك أنني الآن قد صرت شاحباً جداً - غير أنني كنت أتحدث بطلاقة أكثر وبصوت مرتفع. مع ذلك تزايد الرنين - وماذا أستطيع أن أفعل؟ لقد كان صوتاً خفيضاً، كثيباً وسريماً - كثير من هذا الصوت يشبه صوت الساعة وهي مفلوكة في القطن. تنفس في لهاث - مع ذلك لم يسمع الضباط لهاثي. تحدثت بسرعة أكبر - ويعترف أكثر. لكن الرنين تزايد ببشاش. نهضت وتجاوزت معهم في نقاهات بوتور شديد وبايماعات عنيفة لكن الرنين تزايد ببشاش لماذا لا يرحلون؟ يخطوات وثيقة قطععت الغرفة جيئةً ونهاباً كما لو كانت ملاحظاتهم في قد أثارتني إلى حد الغضب - لكن الرنين تزايد ببشاش. يا إلهي! ماذا أستطيع أن أفعل! أصبحت بالغفان - صرت أعدي - أطلقت السباب! لوحث بالمعد الذي كنت أجلس عليه وضربت به الأرض، لكن صوت الرنين ارتفع في كل أنحاء المكان واستمر في التزايد. صار أكثر ضجيجاً - أكثر ضجيجاً! وما زال الضباط يترشرون بامتنان وابتسماؤ. ما من الممكن أنهم لم يسموا كل هذا؟ يا إلهي العظيم! لا، لا! لقد سمعوا! - لقد شكوا! - إنهم يعرفون! إنهم يسبحرون من فزعي! هكذا اعتقدت، وهكذا اعتقد. لكن أي شيء كان أحسن من هذا العذاب! لا بأس بأي شيء سعي، إلا هذه السفيرة! لم أعد قادراً على تحمل هذه الانشغالات المتأنفة! شعرت أنني لا بد أن أصرخ أو أموت! - والآن - ثانية - إنصت! أعلى! أعلى! أعلى!

صرخت وكفي بظواهر البهل بلها أودع أنني أعترف بما فعلت! إخضعوا! الألواح! هنا - هنا! - إنها نبضات قلبه العظيم!

القصة مترجمة عن اللغة الإنجليزية من كتاب نورثون في القصص الأمريكية القصيرة The Norton Book of American Short Stories الصادر عن دار نشر الشرق والغرب للتحفة AFFILIATED EAST- WEST PRESS

لعام ١٩٩٠

الفقاعات الملونة تقبل خدي الطفلة بحنو

يحيى بن سلام المنذري *



تخرج وتدخل غاضبة بسبب أنها تخوض معركة نزاع مع زوجها، ربما هو جالس على كرسي أو على بساط أو سجادة يقرأ صحيفة أو يشرب قهوة وربما يساومها على أن يؤجل رحلة الزففة لأسبوع قادم.. أما هي فتغسل البيت بماء والصابون لذلك فرأسها ثقيل بتفاصيل البيت الكثيرة والمتكررة فتشرب الحزن والغضب والهمل، إذ لا اعتقد أنها تملأ الجردل بالماء والصابون لمجرد التسلية أو تمضية الوقت أو لمجرد أنها تنفس عن نفسها، أو أنها تفعل ذلك كي تلاعب بطفلتها بماء الصابون لأن هذه الوظيفة يؤديها أخوها من فوق سطح البيت.

يبعد على الطفلة الاندماش من الذوبان السريع للفقاعات سواء في الجو الجاف أو في يدها أو في فم التراب. وقد تكونت بركة صغيرة جدا في كف يدها واستحالت البركة إلى دغدغة لطيفة تضحكها. بينما هناك برك صغيرة تكونت حولها لا تحاول هي أن تقترب منها وتتحنى بقدر الامكان عن ماء الصابون الذي يهطل من فوق الشرفة بين فترة وأخرى.

أنا الآن خلف الطفلة بمسافة قليلة جدا، وهي تنتظر قدوم مجموعة أخرى من الفقاعات مثل انتظاري لها أيضا، رغبة تلح على أن أقبل الطفلة في حدها وألعب معها، وبينما كنت أتطلع فيها بحنو وشوق خرجت الأم من باب البيت وحملت طفلتها بغضب إلى الداخل بعد أن حققت في بنظرات غريبة يشوبها الخوف، لم أتحمل تلك النظرات، واختفي أيضا شقيق الطفلة

ابتعدت عن المكان دون أن ألقي خلفي وربما قد خرجت الطفلة من جديد كي تلعب بالفقاعات، واستمرت الأم في نلق ماء الصابون

أرى من بعيد، الأم تدلق من الشرفة ماء بفقاعات صابونية، لتأتي طفلتها بعد ذلك تتأمل بفرح ذوبان الفقاعات في فم التراب. وفوق المسطح شقيق الطفلة ينفخ في أنبوب صغير فتطير منه فقاعات ملونة، اقتراب قليلا والطفلة تلاعب الفقاعات وتأتي الأم مرة أخرى كي تدلق جردلا آخر من ماء الصابون، والطفلة في كل مرة تنتهي عن هطول الماء على رأسها، تتطير الفقاعات الملونة فوق رأسها المنمش وتحاول منع وصول الفقاعات إلى فم التراب. اقتراب أكثر وشمة أمية تراوحي بأن اللعب بالفقاعات، أشاهد الأم وكأنها مستاءة، تعلق جردلا ثالثا من ماء الصابون، الفقاعات تحمل بداخلها عيوننا ملونة تطير بها في الجو الجاف لكنها لا تصل ناحيتي ربما لأنني لست قريبا جدا، أما الطفلة تحاول أن تغطي فم التراب بيديها الصغيرتين وتضحك ببرادة، بينما بعض الفقاعات تقبل خديها ببرودة وحنو وأخوها مستمر في إحياء المشهد بفقاعات جميلة وناعمة.

هذه المرة أتضح لي وجه الأم، طفوليا، غاضبا، صامتا ذابلا، فستأنها ذو لونين غامقين وشمة لحاف يلف رقبتنا بينما شعر رأسها يبدو جافا، وهي لا تحاول أن تنتظر ما تحت الشرفة، فقط تظهر كوميز غاضب وتلق ماء الصابون وتخفي في الداخل بينما طفلتها تحاول جاهدة الاحتفاظ بالفقاعات لأول فترة ممكنة في يدها.. وقاعة كبيرة نزلت بهدوء على كف يدها الصغير وبنقشة خفيفة من فمها الوردية طيرت الفقاعة وتحولت إلى رذاذ، ماذا لو امتلات الأرض بفقاعات صابونية ملونة.. هل سيصبح جميع الأطفال سعداء؟ وهل جميع الأمهات يدلقن ماء الصابون بغضب؟ وهل كل طفلة تمتلك شقيقا يرسل لها فقاعات ملونة؟ ربما الأم

* قاص من سلطة عمان.

الوجه للفنانة حصة آل مكتوم - الإمارات العربية المتحدة.

العدد التاسع - يناير 1997، نهج



لغة أخرى

رشا المالح *

رجل عربي سبق وعرفته وبتت علاقة أو مشروع علاقة معه.
الم تبتّر جميع علاقاتها في السابق لأسباب هي أدري بها!!

يرهقها الحوار .. تدير ظهرها للصورة تتجاهلها.. تشغل نفسها بجمع احتياجاتها ، تتحدث بصوت مرتفع ملابس البحر .. الكتاب .. الكريم.. إلا أنها تقشّل في قطع الحوار مع نفسها نعم انها تعترف أنها منذ معرفتها بمارك وجوارها لم يعد متحصرا مع ذاتها.. الحوار على الدوام مفتوح.. معه ترجم أفكارها وأراءها ببساطة .. تعطيه وتأخذ منه بسلاسة وعفوية. أبدا لم يلجم الحوار بينهما.. لم يهجم في حدود معينة مغلقة معتمة.. الحوار على الدوام منطلق حر يتجاوز الكلمة يتجلى في الفعل والروح ، غير أن لمى تهن رأسها.. كل ذلك لا يبرر قبوله الدائم في حياتها.

يشدها من استراقها رنين الجرس. كان مارك قد وصل
وفي الطريق ساد بينهما صمت ثقيل حتى يادر مارك ببتره
هل هناك ما يزيد؟

رسمت لمى ابتسامة على وجهها وهزّت رأسها بالنفي
(كيف لها أن تجرحه.. كيف لها أن تعبر عن رفضها لفكرة

عندما نهضت لمى في صباح يوم أجازتها، كانت تشعر
بالضيق على غير عاداتها. ولم يكن خافيا عنها سبب ذلك. فقد
بدأت علاقتها بمارك تأخذ بعدا جديدا. لم تكن أعماقتها تسمح به،
سيما بعد تجربة زواجها التي منيت بالفشل والتي خرجت منها
بآلام نفسية احتلت جزءا كبيرا من ذاتها.

بدأت لمى تهيب.. نفسها للخروج دون حماس كأي يوم آخر
من أيام عملها. بقي على موعد وصول مارك نصف الساعة.
فتحت باب خزانة ملابسها، ما تحتاجه لهذا اليوم الحار ثوب
خفيف ومريح يلائم الشاطئ.

تنظر الى نفسها في المرآة وتحقق طويلا .. تتساءل (هل هي
حقا تعقد حياتها بإرادتها.. هل الحياة بسيطة وهي تبالغ على
الدوام في محاكمة الأمور والتدقيق في التفاصيل؟؟) تصر على
المواجهة أكثر.. تنظر الى صورتها في المرآة بالقرب منها تتأمل
وجهها بإمعان.. تبتسم بأسى تعترف في أعماقها بأنها تمنى لو
أن علاقتها هذه كانت مع رجل عربي. غير أن العقل يرفض
اعترافها.. يهزأ منها.. تتحداها عيناها في الصورة .. وهل تمكنت
هي من تحقيق ولو نصف ما حققته في علاقتها بمارك مع أي

★ قاصة من سوريا

إلا رج دون أن تسبب له المأ. كيف تقول لا وأخر ما ترغب به أن تر حزينا! كيف يمكن لها أن تقتنع بأن رفضها له ليس سبب إذ لاف الجنسية واللغة بل بسبب الخوف المزمن في أعماقها.. كيف له أن يصدق بأنها على الرغم من حبها العميق والهادي له ند نفسها عاجزة عن قبول الفكرة أو مجرد التفكير فيها).

ورغم معرفتها العميقة لمارك إلا أنه فاجأها بقوله

.. أريدك أيتها العزيزة ألا تقلقي، أدري أي صراع يجول في ذهنك والذي ينوء به هذا الجسد الصغير. فكرة الارتباط ليست بدافع امتلاكك أو لربط مصيرنا.. بل للعيش معا.. وذلك لا يتحقق في مجتمعكم الذي يسمح للرجل ما.. (تهز في رأسها عصبية، تهم بالكلام إلا أنه لا يمنحها الفرصة) أنا لا أسعى لنقائضة ذلك مجددا، بل أود أن أوضح لك بأن لدي الكثير لأمنحه لك.. ربما لا تكون أحوالي المادية تسمح بالكثير. لكننا معا سنزلق الكثير من الصعاب، ولك دائما المساحة التي تحتاجينها لتكوني نفسك.. لدي الكثير من الأحلام التي أتمنى أن تشاركيني إياها ولدي رغبة صادقة في مشاركتك جموحك نحو الأفضل.. أرجو أن تنسي هذا الأمر وما من داع للدخول في صراع مع نفسك يكفي ما أنت عليه من ألم وارهاق.. أنا راض بعلاقتنا كما هي عليه الآن، وسأبقى معك حتى لو لم تتمكن من العيش معا.

تأملته إلى بدشة وحدثت في عمق عينيه ثم قالت بانفعال هل تعني أنك لن تنسب من حياتي أن رفضت الارتباط؟.. أيتسم مارك وقال لها:

.. ربما لم تدركي بعد كم أحبك.. أنت المرأة التي طال بحثي عنها.. ولن أبعد عنك إلا أن أردت أنت ذلك. حينئذ تنفست الصعداء وعادت إلى طبيعتها ومرحها. مضى الوقت سريعا وهي تساله عن سياتني من أصدقائه.

وصل الجميع إلى المنفجع وفي وقت متأرب وكان أغلب الأصدقاء إما بصحبة زوجاتهم أو صديقاتهم من عدة جنسيات ورغم أنها سبق والتقت بالعديد منهم إلا أن مارك أصر على أن يعرفها على الجميع وهو ممسك بيدها.

.. جون وصديقتها أنا.. صديقتي إلى وتابع مارك تعريفها على البقية، ثم انشغل في حديث جانبي مع أحد الأصدقاء في حين بقيت هي مع جون وأنا وصديقة أخرى.

حاولت إلى التغلب على شعورها بالغربة من خلال مشاركتهم في الحديث. وبعد لحظات انسحب جون لتبقى هي مع السيدتين. وفجأة وجدت إلى نفسها وحيدة بعد أن أدارت أنا لها ظهرها متابعة حديثها مع صديقتها تحاول مرة أخرى أن

تخفي شعورها بالخرج. بحثت عيناها عن مخرج لها في مجموعة أخرى تنضم لها. ترى صديق مارك العربي ياسر يتحدث مع بعض الأصدقاء، تلتقي نظراتهما تبتسم له وتوجه نحو مجموعته غير أنها تحجم عن التقدم حينما تدرك بأن ياسر كان ينظر إليها وكأنه ينظر عبرها إلى بعد آخر.. تحاول مدارة اضطرابها تتوقف في مكانها.. تتلفت حولها. لم يكن أحد يلاحظ وجودها حتى من باب المجاملة. يتبع صمتها وتحاول أن ترد إلى ذاتها، تحاول نفسها بأنه يوم إجازتي أي يوم عزلتي، وعلي أن أكون كما أريد أنا، أي مع نفسي ومع من يصدق راحتي وبعد لحظات تستغرق في تأمل البحر أمامها.. ولم تعد بدورها تشعر بوجودهم أيضا.

.. لي لم تقين بفردك.. لم لا تتضمن إلينا

تنفخ لي وتتنبه لوجود مارك جانبا

.. أين الجميع (تسأل بهود)

.. هناك يتناولون المشروبات.. تعالي لننضم إليهم

.. أفضل البقاء وحدي.. سأنهض إلى التراس عند الشاطيء.. لا داعي للقلق معي كتابي (وتبتسم له بمودة) يبتسم مارك

.. سأعود إليك بعد حين.. هل أطلب لك شيئا.. أهلا لا

ترغبني في الانضمام إلى الأصدقاء بإمكانك التحدث مع ياسر وصديقه بربرا.

.. أفضل الهدوء والقرار.. وأرغب في إنهاء الكتاب.. أرجو

أن تطلب لي كوبا من الشاي وكأسا من الماء المثلج.

ينظر إليها ويحاول قراءة تعابير وجهها

.. أرجو ألا تكوني نادمة لقدموك.. أنا سعيد لكونك معي...

أحبك أحبك كثيرا ولا أريد أن أفرض عليك شيئا.

تتجه إلى نحو التراس وتفتش الطاولة الأقرب إلى الشاطيء. تضع حقبيتها وتأخذ كتابها ثم تسير جهة اليسار وتنزل الدرجات الخمس الفاصلة بين الأسمنت والرمال، وتسير بمحاذاة التراس لتستلقي على الرمال قبالة طاولتها بحيث تتمكن من إبقاء رأسها في ظل التراس. وبعد قليل تستغرق في كتابها وتنسى العالم من حولها.

أصوات خطوات عديدة، صرير حركة الكرسي يخدش عالمها الساكن. وواد جدد وصلوا التراس أيضا.

.. قلت لك ألف مرة ألا تنسى إحضار الكريم .. دوما تتكئين في يوم إجازتي .. أتمنى مرة واحدة فقط أن تسير الأمور على خير.

.. كيف لا أنسى وأنا منذ الصباح أحضر لذهابنا.. أعددت الافطار .. أطعمت الأولاد.. غيرت ملابسهم وقيلبها قهوثك والجريدة .. مساجك وحده استغرق ربع ساعة.. كل هذا وأنت مازلت في سريرك تتمطلي.

— انظري الى تلك المرأة هناك (يتنهد بحسرة) ما أجمل قوامها.. كم هي ساحرة .. فاقنت.. كم أنت مهملة في حق نفسك .. كم تغيرت منذ تزوجتك لو كنت أعلم أنك ستكونين في يوم ما بدينة لما كنت..

قاسطته المرأة ونادت أولادها بصوت لم تملك لى معه سوى الشعور بقصة في حلقها .. تتنهد بعمق .. كم عاشت هي نفسها فيما مضى مثل هذه المواقف.. كم تكررت تلك الحوارات التي كانت ومازالت تشعر لدى ذكرها بما يشبه وخز الابر في جسدها.. كم تنفض أعماقها وكم تغرق في هيجان داخلي يشدها رغبا عنها الى متاهات الماضي الذي لم يبق منه سوى الخوف الى حد الذعر، والذي بالكاد تتمكن من السيطرة عليه والافتقار بأن تلك المرارة لن تعيشها المرة ثلث المرة.. لم تعد مجبرة على مثل تلك الاستنزافات الداخلية.. لم يعد محكوما عليها أن تقف على الدوام في قفص الانتهاء، وتستمتع لثمن لدعي العام.. هي حرة طليقة وقعت حكمها على نفسها بنفسها.

يعيدها الى حاضرها ايقاع خطوات رشيقة، وبعد ثوان ترى المرأة بجانبها.. تقاها المرأة بوجود لى وتذكر على الفور بانها استمعت الى كل ما دار قبل لحظات .. نظرت اليها بفجمل وانكسار ثم شابت سريرا باتجاه أولادها الثلاثة الذين كانوا يشيدون قلعة من الرمال. تأملتها لى بإمعان كان في جسدها .. رغم امتلائه .. من الأنوثة والرشاقة ما يدير رؤوس العديد من الرجال. حاولت لى دون جدوى التركيز على كتابها غير أن الذكريات كانت أقوى من إرادتها فوضعت الكتاب جانبا وجلست تأمل البحر من جديد.

كانت الشمس قد بدأت تتجاوز محورها العمودي عندما نهضت لى وسارت نحو الشاطئ ذهابا وإيابا.. وأخيرا وقفت تأمل المدى ورنث الى الشمس ثم قررت أخيرا الاغتسال بمياه البحر. منعت جسدها للمياه عليها تساعدها في التطهر من شوائبها، وحينما رأت مارك على الشاطئ يبعث عنها اشارت له للحاق بها.

خرجت لى ومارك من البحر وهما يشعان بالحياة. وحينما مررا قرب الأولاد كانت والديهم بالقرب منهم تشيد لنفسها قصرا من الرمال .. ابتسمت المرأة لرؤية ابتساماة حائلة صافية وعادت الى قصرها. وبعد أن وصلا الى طاولتهما تناولت

لى كأس الماء التي ذابت مكعباته الثلجية منذ زمن ، وقدمتها ل مارك الذي شرب نصفها وأعادها إليها، ولم تتردد في ارتش .. الباقي حتى آخر قطرة لعطشها الشديد. وحينما انتهت من تجفيف جسدها .. طلبت منه أن يعطيها الكريم من الحقيبة بجانبه. وبعد لحظات نددت عنها صرخة خافتة أزعزت مارك الذي سألها بقلق «ما الأمر» فأجابته بضيق وحيرة.

— فقدت خلخالى الفضي

— أين

— في البحر حينما كنا نسبح.. أظن أنه انزلق من قدمي

— سأذهب للبحث عنه، فذهن سبحا في مساحة محدودة ..

— من المستحيل أن تعثر عليه.. لا يهم ربما كانت ضريبة البحر مقابل ما قدمه لنا من متعة .. لم يكن ثمنيا على أية حال .. (ثم تابعت وكأنها تحدث نفسها) لن يكرر ضياعه بومي. يكفي أنه لن يؤذيني أحد على فقدانه كما في الماضي.

وانهمكت في ترطيب جسدها بكيمات سخية من الكريم.. وحينما انتهت ، تناولت كتابها مرة أخرى دون أن تلحظ غياب مارك.

لا تدري كم من الوقت مضى، حينما رأت ظلا خيم على كتابها. رفعت رأسها ورات قبالتها مارك، كان يقف على بعد خطوات مبطل الجسد ويده تلوح لها بشيء يعكس بريق الشمس. نظرت الى ذلك الشيء بإيمان نهضت من مكانها واجتازت المسافة بينهما .. ثم أمسكت بذلك السوار المعدني وهتكت بصوت خافت .

— انه هو .. الخلخال .. ولكن؟

أجابها مارك بغفوة:

— كيف لا أبعث عنه وهو جزء منك"

نظرت إليه بعينين واسعتين ودقات قلبها تتسارع.. كانت عاجزة عن الكلام أو الحركة. ورغم أن المفاجأة كانت مازالا تسيطر عليها الا أنها أحست بأن قلبها يود أن يقف من جسده ويتبعها حينما ناداه أحد الاصدقاء ليتنضم اليهم. ورويدا رويدا استعادت توازنها.. غير أن شعورا جديدا هيم عليها.. كانت تشعر بأن جسدها أشبه بالظائر .. وبأنها أرادت فبإمكانها التحليق عاليا في السماء.. أحست بأن عبئا ثقيلًا قد زال من أعماقها .. وبأن ذلك الخوف المتاصل في داخلها قد غادرها من دون عودة.

من طبقات الشعراء

جان دمو شاعر الواحدة

أحمد النور *

كان متأكدا أنه سلاحه الآخر.

أخذ يحاول تكوين الدفتر بطيه ليصنع منه شيئا شبيها بكرة مدورة كالقطة أو رأس هراوة مديب. بعد جهود مضنية ووقت لا بأس به، عصر دماغه وخرج بجل بدا له مثاليا . استخدم ما تبقى له من العزيمة لنزع جلدة الدفتر القاسية والتي كانت تحول دون الحصول على مجسم كروي للورق المضغوط بسرعة بطيئة أخذ بالضغط وثني أوراق الدفتر الفارغة إلا من صفحة «وحيدة» اسمرت بفعل خط ردي.

وما إن نجح الرجل الذي على اليمين، في الحصول على سلاحه الضطر، حتى جاءته المفاجأة من خصمه الذي على اليسار والذي اقترب منه بخسلى ثقيلة — كان يعتقد أنها أقصى سرعة على وجه الأرض وضربه فيما يشبه شيئا من بقايا احرف معدنية حادة كانت، في زمان غابر جزءا من آلة طابعة، ربما في زمن ما قبل الحرب الكونية الثالثة. هرب بعدها، ثقيلًا بجراحه، نحو جهة اليسار بأقصى ما سمحت له سرعته القصوى المدعومة.

تحامل رجل الضفة اليمنى على نفسه، وشد قبضته المسكة القلّة الورقية قاذفا بها بأقصى طاقته المدعومة، مسددا الكرة نحو رأس مهاجمه غير البعيد . خر الرجلان إثر هذا، مبتئين فانتبهن هكذا الحرب الكونية التاسعة باستتصال ثلثي الجنس البشري في المعورة - المعورة.

كان بإمكان الثلث الأجل في الكون . ملكته المتوجة تحصيل حاصل أن تقرأ على ورق مصفر متكور متجدد افتتاحية قصيدة لشاعر من عصور غابرة كان اسمه (جان دمو)، تبدأ بتساؤل (ماذا يفعل الرخ في قصائدكم التي لن تكتب؟).

لكن كان المدروسون، والمبارس، قد اخفقت إثر الحرب الكونية السادسة، بينما لم ينجح الشعراء لاية لحرب كونية كي يقرضوا. كانت هناك إشاعة قوية في عصر ما بعد الحرب الكونية الرابعة، فخواها (من يسعون بالشعراء) انقرضوا لأنهم كانوا يتنازلون فيما بينهم.

فلم تقرأ، أبدا ، سيدة الكون الأجل قصيدة (جان).

... منذ أن تعرفنا عليه وهو يعدنا بكتابة قصيدة جديدة. كانت سمعته قد سبقته الى عسان، ثم لحقت به، عدة نسخ من ديوان صغير مطبوع بجهود فردية من أصدقائه في بغداد. لأسابيع متتالية كنا جميعا، نلح عليه لسماع قصيدته الجديدة. وكان يتعلل بأنه لم يكملها بعد تهرب كثير، ومحاورة طويلة كان أن نطق: قصيدتي الجديدة ستبدأ بهذه العبارة «ماذا يفعل الرخ في قصائدكم التي لن تكتب»، أعجبنا أيما أعجاب هذه البداية. انتظرنا، متحفزين في كل مرة كنا نراه، لسماع بقية القصيدة التي يطبخها على ما يبدو على نار هادئة جدا.

طيلة عامين ولا من جديد .. طويلا ... طويلا انتظرنا سال، منذها، ماء كثير تحت جسور وحيدة وكانت مياه تحاول الوصول الى حافة رصيف ما. لإعادة سكة كانت تغازل أفعارا زرقاء في حانة (بجلة).

... بعد تسع حروب كونية مدمرة تغير عالمنا، بعد نهاية الحرب الكونية الثامنة لم يكن قد بقي فوق كوكب الأرض سوى رجلين يتصارعان على امرأة واحدة. كان هذا الثلاثي يقتسم العالم الذي أصبح، بفعل الحروب سهلا منبسطا، المليء ساوت أرصفتها. غامرة التلباض الأكبر من الكوكب.

المساحة الترابية الصغيرة كانت تبدو ، حينها ، كسمكة كبيرة طافية تميزها ثلاث نقاط غريبة الهيئة لا تكف عن الحركة ، ذهبايا، متشنجة كضحايا حاجة مبهمة، كقرصانة يرقبون قدرهم.

لم يكن سهلا على الرجلين المتصارعين ، بناء قلاع كما في غابر لزمان حتى الحجارة لم تعد متواجدة على رقعة التراب الصغيرة. كانا يتصارعان ، في أغلب الأوقات بالأيدي أو بقايا هراوتين تخطيتا، ذلك أنهما كانتا من بقية أشجار. كانت متواجدة قبل لحرب الكونية الرابعة.

اهترأت الهراوتان ، تماما كجسديهما اللذين. كانا مع ذلك يلعبان جراحهما وهما ينظران للمرأة الأجل، فيما تبقى من الكون حائرين كليهما، باحثين.

الرجل الذي على جهة اليمين عثر أخيرا على دفتر صغير مصفر

* قاسم من الارس

المزار



عبدالإله عبدالقادر *

سنوات.

ترى هل سيعود؟ كيف شكله الآن. بعد هذه السنوات التي لم تستطع أن تراه أو يراها خلالها، تذكرت أقوال الناس عن هذا السجون وربته ووحشة لياليه.

- يقولون الدخول فيه مفقود، والخارج مولود..

- ترى هل سيولد شرهان من جديد؟ هل ستطالع وجهه، ابتساماته؟ هل ستسمع حكاياته، نكاته، أحاديثه، هل سيضمها إل صدره، وتشم رائحته الرجولية وتلمس وتعبت بشمرات صدره الكثة، ماذا سيقول عن سالم الذي لم ير طفولته، وبراءته وسيفها يطوله وشكله، ولون عينيه؟

آلاف الأسطة ومئات الهواجس كانت ترددها مع نفسها وهي ترابط أمام بوابة «مقر النيابة» وكلما كانت الشمس تغيب تفقد أملاً في خروج ويتجهد هذا الأمل عند شروقها في صباح اليوم التالي، وهكذا منذ أسبوع حتى خرج كل الذين أفرج عنهم، من تملك الشجاعة في سؤال أحد من هؤلاء الذين ولدوا من جديد، خوفاً من خير فاجع، أو لطمهم لا يعرفونه، بل كانت تريد أن تظل تعيش حلمها الذي عاشت عليه كل ليالي العذاب التي مرت عليها منذ ساعة اعتقال شرهان واقفاً به في المعتقل وهي تصرخ من مخاضها في سالم ونجيبتها باعتقال شرهان، وحتى هذه اللحظة التي شتري أملاً بعودته.

وهكذا ظلت العلوية تخاف من السؤال نفسه، ومن الصدمة التالية، لكن (سالم) بعد أن عجز من الانتظار وانتجت كل أسئلة دون أن يحصل على جواب ما، وانغلت بوابة السجن عند غروب شمس اليوم السابع من الانتظار، وانفض الناس عن البوابة وأقفر الشارع إلا من حراسه المدججين بالكلشينيكوف، فك يده من حصار كف أمه، وكفى قاصدا الشرطي الذي كان يحرس البوابة، هزه بعنف ودون خوف.

- ما شفت أبوي شرهان .. شوكت بطلع؟

دفعه الشرطي بأخصم شاشته وقال له ببلادة:

- ما ظل أحد ما طلع!

- وشرهان؟؟؟

صرخت الأم بوجه الشرطي لا إرادية..

أبستم الشرطي متعجباً وابتنصار أجوف، ولم يجب، وظل يحرس بوابة السجن.

العلوية لم تغامر مكانها عند بوابة المعتقل .. ظلت مصلوبة مكانها، تشرق الشمس وتشرب وهي لا تقدر المكان، أصبحت مزا وملاذ لم أم أو زوجة أو أخت من يخرج حبیبها من هذه البوابة.

ذات صباح لم يجدوا العلوية عند بوابة المعتقل وجدوا مكان مزاراً بقية خضراء مكسوة بالكلشاشي، وقبرا وبخوراً يمتدح وشو- تشتعل ويبارق شرفرف فوق المزار، وكأب الله مفتوح على أي شيء يدا أبي لهب وتب... صدق الله العظيم.

وجها لم يعرف مساحيق التجميل منذ سنين، تخفى شعرها تحت «شيلة» سوداء، أصبحت وجوها صنوين لا يفرقان، وتربط طرف الشيلة (بشكال) رخيص، قميصها الأسود توارثته عن أمها التي بدأت حزنها على زوجها وهي شابة، بل توارثت كل أحزانها بما في ذلك فقدان الزوج.

هذه أرض لا تزرع إلا الأحزان، ولا تحصد إلا الموت، تتلاشى الألوان بنفس الوقت الذي تولد فيه، حياة بلا لون، الأسود هو السائد في كل مكان، ليس له موسم محدد، ولا زمن موسوم، غير أن أيام عاشورها هي أكثر الأيام حزناً وأكثرها انتشاراً بالسواد، لأن النسوة اعتدن الجسم بين مصابهن ومصائب الزهرار وآل البيت، أو هي جزء من عملية

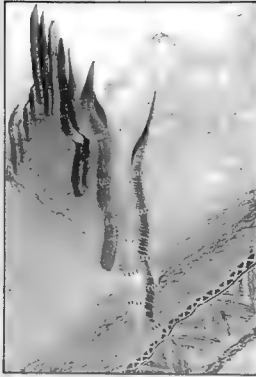
التطهير التي كن يمارسها للتفتيش عن حزنهن وضيقهن وقلقهن، خاصة وهن اللواتي توارثن هذا الحزن عن أمهاتهن اللواتي توارثته عن جداتهن، سنوات الحزن طويلة ومعتدة بل يحاول أحد أن يعرف عددها، قل منذ مقتل الحسين في كربلاء أو قبله، أو ربما بعده بسنوات، المهم أن قدر الإنسان هنا هو الموت بلاجعة، والأحزان سبيل الناس للتفتيش، وهذا كان قدر العلوية، زوجة شرهان، فهي منذ أيام مصلوبة أمام أبواب السجن تمسك بيد ابنها الوحيد الذي قالت له

- تعال لتقبل أباك، سيخرج اليوم من السجن. لم يكن سالم قد شاهد ولد كان الأب قد اعتقل في يوم ولادته، بل حتى قبل أن يرى ظلام الحياة وبؤسها بدقائق، وحينما بدأ سالم بالنطق، سأل عن أبيه مثل كل أطفال الدنيا، وأخبرته العلوية أنه داخل السجن، ثم كان عليها أن تلهمه معنى السجن، مهمة صعبة ومعتدة خاصة حينما بدأ يلعب مع أتراه بالزقاق أمام البيت، وبدأوا يسفرون منه لأن أباه في السجن، وأنه مكان للفتنة وللصوص.

حارت العلوية كيف يمكنها أن تشرح له أن شرهان لم يكن لصاً، ولا قاتلاً، وأن سجنه جاء نتيجة لمواقفه الإنسانية والوطنية، ولقضية يؤمن بعدالتها، وأن الظلم قد عم وانتشر وحرق الأخضر واليابس.

بمرور الزمن، ومن خلال حديثها اليومي، وكثرة ما حدثت عن مناقب أبيه ورجولته «نصيته» أدرك سالم كله القصة، وحينما شاع خبر إطلاق سراح بعض السجناء ومن بينهم أبوه الذي سيخرج من السجن بعد كل هذه السنين... وكما أشيع بين المقربين والأهل والجيران، تثبيت بيد أمه وحاضرها بأسفلته عن شكله وطوله ولونه، بل كان كلما خرج سجين سألها إن كان هذا هو شرهان، لكنها كانت تخيب ظنه، ملتماً خاب ظنها.

نامت ليالي أمام البوابة، ضربت أشعة الشمس، واحتضت بجعاتها ولقت ابنها بها، اكتفت بجرعة ماء وكسرة خبز، مؤملة نفسها بوليمة تدعو لها زوج صبيها وحبيبها شرهان أبوسالم، الذي غاب عنها منذ



أحلام الحيوانات النائية

لي. ك. أبوت

ترجمة : دنيا ميخائيل *

.. فوق السقوف أو في السوديان.. كنت خلال ساعات النعاس حمامة.

مرة أخرى وأنا أقضي العطلة في (ديزني لاند) صرت الناس الذين مررت بهم في الطريق، أولئك الذين ضحكوا لنا الوقود أو الذين طيخوا لنا الهمبرجر أو الذين وقفوا وراء طاولات الفنادق التي مكثنا فيها ... صرت النادل في مطعم (الفونيكس) .. صرت السيدة الشقراء الواقفة عند مدخل حديقة حيوانات (سان دياغو) وكان طفلا إما مصابا بعفص أو متخما جدا... صرت سواق السيارات التي اجتزناها خلال الستين ميلا في الساعة .. صرت للمواطنين الذين أشرنا حول أوطانهم في الأطلس: سائنا تربية، لاغونا بيتش ، سان ماتيو، اني سدنت اثمان قوائم جمعياتهم وتسوق وتكث وتذمرت عوضا عنهم.. في نهاية (سابينا) الاربعة ، عندما كنت أسوق من (سان فرانسيسكو) جنوبا نحو بيتنا في (لاسكرويسيس)، كنت في الاعالي .. كنت الطيارين الذين ثرثرتهم متميزة مثل ثرثرة الطيور..

ولكن عندما تركتني كارين توقفت احلامي عن النبض لم تتوقف على نحو مفاجيء كانتاه شريط حياتي الروحية، وإنما توقفت تدريجيا وكان العالم الذي في داخلي أصبح عرصة للتأكل بفعل العناصر الطبيعية للماء والهواء وبفعل العناصر غير الطبيعية للكتابة وانعدام الحب.

حياتي الحالية هي ضحية الصيف الذي تركتني فيه زوجتي مثل شراب يتلاشى تدريجيا، كلما اقتربنا من نهايتنا، طوال سنوات زواجنا الأربع عشرة وأنا أحلم مصورا كل ما عرفت وما تخوفت منه وما أحببت من العالم المستيقظ في رقادي، فإذا رايت حيوان الجيران (ولنقل حصانا أو كلبا مثلا) فسأرى العشرات من تلك الحيوانات في أحلامي تلك الليلة، الحيوانات التي افهم لغتها جيدا وأكن لها الاحترام، الحيوانات التي أندب حظها مثلما أندب حظي.

في ساعات الصباح الأولى بعد ولادة ابنا البكر، كنت أشاهد سربا من الحمام من غرفة المستشفى التي كانت شرقد فيها زوجتي، كانت المئات منها .. كأي طيور سارحة العين .. تعرف بأجنحتها وتلف في هرج ومرج في الهواء يرقق طائرها زقزقة حزينة مدوية متواصلة مثل ثرثرة الحفلات.

بعد ساعات ، كنت نائما في البيت عندما سمعت ضجة متميزة لطيور الحلم تلك كانت ثرثر وكنات اتحمس الحديث الذي تتناقله بينها حتي اني استيقظت من نومي مبتمسا وكأنني سمعت سرايا تكفي حيويتها لأن أعيش بها أينما كانوا كنت شمالا أو جنوبا في مناخ حسن أو رديء .. صوب الأشجار أو قرب شاطيء

* كاتبة تعيش في أمريكا.

الوحدة للفنان صبري الحفيظ .. العين

كنت في ليلة وحدتي الأولى كأي جنرال .. كأي جورج
أرمسترونج كوستر بشعره الأشقر وشرطه الذهبي المجدول في
سترة الحريرية الضيقة التي تشد على بطن رجل كسول مثلي.
كان صوتي الحالم صارماً ومفردات لغتي متقنة وجادة كذلك
التي نقرأها في أي كتاب مدرسي.

عندما رن المنبه ، استيقظت من ذلك الحلم الذي أصدرت فيه
أوامر مطاعة بكل سرعة وسرور وسمعت اسمي ينادي به كثيرا
استيقظت قائلا : نعم، هل من خدمة؟.

وقفت باندهاشه (كما أتذكر) بجانب السرير (كما اعتقد) يقظا
مثل حارس متمنيا أن أعرف الطاريء الذي أعابني إلى ضوء
النهار ثانية. قلت : «كارين؟» ، «ما الخبر؟» وبرغم اني كنت بكامل
وعبي إلا أن نصفي الذي تركته كارين جانبا ونهبت عند أختها في
(البازار) كان يؤمن بأنها منازل هنا.. إن لم تكن في الحمام فعن
المؤكد أنها في المطبخ. دخلت إلى فندقي (بنيسي) باحثا عنها. بدت
غرف النوم خالية مهجورة الأسرة مرتبة. الخزائن مغلقة، الدمى
في مواضعها، نقشت عنها وكان اسمها مازيل يتردد في ذاكرتي.

هنا شجيراتنا (السرخس والوردية)، هنا كتبها ومعظم
ملابسها سواها هي .. ليست هنا .. عندما فتحت باب الفناء متأملا
شجيرات الورد التي زرعتها في السنة الماضية انهارت قسواً،
شجرت كمن أصابته لكمة قوية، كنت مصعوقا حقاً.. شيء مربع
جعلني أتلهى قسراً.

ناديت ثانية : «كارين؟» إلا انني لم أكن أعنيها هذه المرة ،
فاسمها ليس سوى كلمة تمثل شيئاً لن يكون هنا أبداً كلمة ترمز
إلى الغياب مثل الظلمة نفسها إذ تمهد السبيل لليلة. في الأسابيع
التي تلت ذلك، كانت أحلامي تأتي بسرعة وبصورة مشوشة غير
متكاملة .. لم تكن لها بدايات ،أما نهاياتها فلم تنتهت وإنما قطعت
قطعا وكأنها مشاهد متسلسلة وصور ومضية خاطفة جمعها قلبي
الأحمق المضطرب.

جاءت العائلة ثم ذهبت.. ولد أبنائي كبروا قاربوا سن البلوغ
بسرعة مذهلة ، والذي الغائب عن الانتظار ظهر الآن ببقعته الانبئة
مرتديا ملابس لعبة الجولف. لم يتكلم ، لم أره كالسابق متمسرا
عند واجهة التلفزيون وسيداء موظفة البنك التائبة المشؤومة بل
كان يضرب سائقه بين فينة وأخرى ضربة تستعرق المقدرة
العظيمة والعظيمة بصورة يحسد عليها. كنت أرى اسمي أيضا، فما
أن يرضي الليل سدوله حتى تجلس عند حانة مسرح النادبي
الريفي بملايس السباحة ذات القطعة الواحدة غير الجذابة التي
أشرطتها العريضة تحني الاكتشاف أما تنورتها فهي تناسب
الأطفال أكثر.. كانت تهرق الماء بقدميها ويمكنك دواليك مشربة
بنشوة غامرة صوب طفل نحيف ذي حفاظات تبعثر فينتقع في
حوض سباحة الأطفال.

نات ليلة، شاهدت أصدقائي القلائل الذين عرفتهم في صباي ..
مايك رونيان وجون ريزنار وجيمي بولارد .. كما شاهدت أول

بيت سكنا فيه .. في ويست غالاجير - بقرب حقل القطن حيث كنا
نتسابق بدراجتنا الهوائية التي استبدلناها فيما بعد بآلة رد
المهترية ذي البابين، وشاهدت كيلي (تاكساس) التي لم أتمكن من
التخرج وحجرة القسم الداخلي التي عشت فيها وحدة
الزيات «إليك والأسرة» التي سكنت مرة فيها حتى الثمالة. كلها
ذكريات تصبيني بالحنن والأرق.

في أحيان كثيرة، كثيرة جدا لا يسعني تعدادها، أشاهد وجوها
وأحداثا مصطفة جنباً إلى جنب وكان علي أن أقارن بينها، وكان
علي أن أجد صلة بين ما يقع في اليسار حيث زوجتي في البيت
بملابس السهرة وبين ما يحدث في اليمين حيث أنا في مقهى النادي
الريفي لم أشاهد شيئاً .. لا معنى للأشياء ولا أهمية .. لم أكن في
دائرة الأشياء .. بعيدا عما كنت أراه في رقادي وبعيدا عما كنت
أراه في يقظتي.

كنت أرى إلى فراشي بعد أخبار الساعة العاشرة وقيل أن
أهينها والمنبه وأطفئ المصباح اتسامل مع نفسي : يا ترى أية أحلام
بلهاء غريبة باشئة أو بهيجية ستأتيني؟ لم أحلم مرة بعمل
بوصفي مدرس رياضيات الصف التاسع ولا بأي من الذين
أعرفهم، لم أحلم بمديري ومصيفي المفضل هيرب سوليمان ولا
بسكرتيرة أميلي وروبرت ولا بأي من الصبيان الذين دربتهم في
فريق كرة القدم، بدأت اعتبر اللاوعي الذي تتدفق منه أحلامنا
مثل شبكة الصيد الأسماك التي نسجها واسع جدا فيسالا أن
مجرى الحياة في أيسلر ، قذفت ببني أحلامي إلى العمل، فكننت كل
ليلة أقطف الأوراق من أشجار لاجوء لها، كنت أقطفها ورقة
ورقة ثم أجمعها أكراما حتى أدني.

كثبت اسمي بإحدى يدي ثم كثبت بجاليد الأخرى، كثبت
بالصبر وبالقلم العادي، في ورقة مخططة وأخرى بيضاء، مرة،
مشيت في نومي بعد أن اتصلت بب كارين هاتفيا وكانت كلماتها
الأخيرة غير شخصية إطلاقا حتى أن سكان المريح يمكنهم أن
يتقوهوا بها. كان حلمي يحسد ظمأ، فحينما هذا المنبه وأنا واقف
نائم وجدت خمسة أقداح من الماء وأود أن أخبرك الآن بأنني
شربتها جميعا على نحو بطيء وجاد وكانني لم أجد، وكان ما
أمرتني أحلامي القيام به جزءا الأهمال الذي أصابني لا يقل ع.
الموت نفسه.

نعم ، تجرعتها، وبعد كل جرعة في أثناء الصمت الجليدي
بين وضع قدح ورفع آخر كنت أتخيل نفسي مع كارين في فتر
زواجنا إذ كنت شابا عاقلا لا يعرف ما يصمره الزمن للحب.
بعد ستة تقريبا جاءت آخر أحلامي ، إذ كان ذلك الآن أنتها
إجراءات الطلاق فعرفت أن علي أن أمضي مجددا في طريقي. كار
ذلك قبل بضع سنين إذ كنت أعب (البوكر) في حجرة الرجال في
النادي الريفي. كتاب خمسة، كلهم متزوجون ما عداي، وشعور
دولاري هي كل ما يمكنك أن تخسره في هذه اللعبة المحددة ببريد
دولار، وكنا نحسني الشراب ونطلب شطائر اللحم من مشرب

إلى بقى الثاني، ولما تأخر نسحتم أو نفطس في المسيح أو نخرج إلى من السباحة لنصبح مجانحين.

من ليلة اللحم ذاك، كنت آخر من غادر ولم يكن لشهد كسب إلى وداي تأثير علي، ليس هناك مكان للذهاب إليه فايدتي ذهب إلى بوبي في البيت وماكس ذهب إلى جين أما الآخرون فذهب كل واحد منهم إلى زوجته، وأنا كنت هناك مرتباً على كرسي مسرقاً في الشراب مصغياً إلى أصوات الشواء وما يتقطر من اللحم في قدور الهواء الطلق.

الوقت بنفس في حوض السباحة بكامل ملاهي وأحذيتي تماماً مثلما كنت أفعل في طفولتي منجذباً نحو النهاية العميقة خمسة عشر قدماً تحت الماء حيث السكون الثقيل وضغط الماء الذي يغمري لي يزيد من وقع جاذبية الأرض علي، كنت أغوص عميقاً في الماء محاولاً تأجيل عودتي إلى اليابسة بقدر المستطاع.

شعرت بتحسّن قلدي زوجة تعيش في مكان ما وأبناء لم يصحبهم ما حدث بأذى كبير ووظيفة لا بأس بها والأهم من ذلك كله، لدي ليلي الخاص بنجومه المتناثرة التي تكفي لأن تمنح كل وطن أمنية وغيموه التي تخبرك بقدوم المطر ونسائمه التي تجلب معها شذى الأزهار التي غرسناها في الجوار وفي وادي ميسيل، أتذكر أنني غنيت وهذا أنا الآن أستمع لذلك الغناء ثانية وكأنني غريب عن نفسي مخاطباً إياها في غصون الليل: هناك رجل يغني بصوت خدشته السجائر والكحول، إنه رجل سعيد.

علقت ملاهيي الندية على السياج الحديدي وتاملت المكان. أمنت النظر في البنائيات... وأجهة السوق... قاعة الرقص... غرفة السيدات في الطابق العلوي... وخلف ذلك كله قريتي التي تلها لا ينم وليس له عمل يؤديه.

بإمكانني من هنا أن أرى هايبريت وهو يرق السمار وأن أرى مسرح روكيت وأن أرى مركز لوريتو التجاري الذي مجا منعطف الشارع الرئيسي عن الأنظار. بإمكانني أن أسمع محركات السيارات التي تصدر أصواتاً خافتة متواصلة... وعجبت لمن كان هناك!

تمنيت لو كان بإمكانني أن أزيح اللث الذي أمامي لأتمكن من الإشارة إلى بيتي والبيوت التي أمر بها يومياً في طريقي إلى مدرسة (الاميدا) المتوسطة.

كنت أجمع شتات عالمي مثلما تجمع الأحلام شتات نفسي. أينما أنظر، أكتشف عن شيء ما. شجرة صفصاف... مراب... قد يبدو الشيء أحلى من هنا أو هناك أو هنالك... شعور مجرد منحني آباء جاك دانيال الذي أحبه، شابهت العالم الذي تمكنت من تشبيده في خيالي لأجل ستين ألف نفس بشرية تشاركني فيه، قابليت أصبغ في خيالي قلعة... برجاً... مصباحاً شارعاً... وكأنني كنت أحل مسألة رياضية لصفي (س) مع (ص) و(أ) مع (ب). بعد مرور ساعة من الوقت، جلست على كرسي بسيط بجانب حوض السباحة فقد أصبحت هذه القرية الواسعة في (دوناتا

كاونتي) تلتفت الأنظار إلى طرازها العتيق وتضم مختلف الأجناس إليها فمضت قديم الزمان ونحن نتوق إلى مثلها دون جدوى. كان للمرح والطرب والبهجة والفضيلة أوجه عديدة تلك الليلة حتى أنني وضعت كل ما سرته الزمن وما هشمه وما أحزنه في الجيوب والقلوب والعقول، ثم حملت.

أؤمن بأننا نسمع الكثير عن حقائق ذواتنا ودواخل حياتنا من خلال الكتب والمجلات والتلفزيون، فنسمع بأننا حسنون أو سيئون، كالكلاب أو ليس كالكلاب، كاللثة أو ليس كاللثة، فينأخل أو بالفن حد الكمال، فنضيق وسط القيل والقال الذي يفشي به المعلوم والواعظون والأساتذة والسياسيون والأطباء وكل الخبراء الثرثارين، ولكننا لا نعيش ذواتنا الحقة ولا نعرف لغتها الخاصة ولا نتوغل فيها إلا في الأحلام، أحلام الحمام وأحلام الماضي وأحلام الراحلين منذ زمن بعيد.

ترأت في حلمي الأخير صهرأنا التي تحيط بـ (لاس كروسيز) حيث آلاف الأميال المربعة من الرمال والصخور والادغال التي يقول عنها صوت القيامة: إنها ستكون يوماً بيتك. كان علماً راكمها مجدياً مثل القلعة وفي الحافة وميض خاطف كالبرق. كان عالم من السموات الحمراء والصفراء والخضراء وكل الألوان التي يهبها الشعراء، فيشرق نور المكان ويتلألأ هنا وهناك وحملت بيّاني كنت وسط كل ذلك في مفترق طرق مجهولة وفي العمر نفسه، تسع وثلاثون سنة وبصحة جيدة. كان بإمكانني أن أذهب بعيداً أو يساراً أو إلى الامام ولكن الخيار لا يهم الرجل الذي كنته حينذاك.

كنت أعرف أن علي أن أرى شيئاً ما، ولم يمض وقت طويل حتى رايت شيئاً في الأرض النائية البسياب التي تضيء بوهن، رايت نفسي.. أسود مقابل أبيض.. علاقي في أرض ضئيلة.

قلت.. حسناً.. حسناً.. كانت ذاتي وهي العالم المكون مما كنته وفلعت تحدائتي بروية وهذوء، وكنت أسمع وأفهم ما تقول، ثم تقدمت صوب نفسي، شاهدت الرجل الذي أكونه الآن وهو يمشي صوب الماء الذي كنته ويحفضه مثلما يحتضن الأب أطفاله. يتعانقان المستقبل بهز مهد الحاضر والحاضر فك وثاق روحه ومشابكها وأطفالها وسلمتها لآخر عن طيب خاطر.. كانا هناك، كلاهما في أرض الأحلام تحت السماء وفوق الجحيم.. صورتنا رجل واحد تتعانقان عناقاً لا ينتهي إلا عند القيامة.

عن الكاتب

لي. ك. أبوت كاتب أمريكي معروف أصبر عددا من الكتب آخرها مجموعة قصصية بعنوان «غرباء في الفردوس»، وهو يعمل محاضراً في جامعة كليفلاند. القصة المختارة «أحلام الحيات النائية» مأخوذة من كتاب موسوعي بعنوان «أحسن القصص الأمريكية القصيرة» في عام ١٩٨٧.



بدا المشهد بسقوط - كنت أرقبه من زاوية تطل مباشرة فوق رأسه - امرأة كسبية نصف عمياء، تلمس أي شيء أمامها لتستدل به على طريقها، حين صوب طرف حذائه بين ساقيها، لتسقط ملقوية تحت جسم السيارة، تهذي بلغات لا تعرف إلى من توجهها، والفاعل يعصر من الضحك، قابضاً بطنه، ينز من طرفي أشداقه عرق ويصاق، وعندما تمتلئ رثاه بالضحك، ويشتق حلقه، وتتعرض أنفاسه يطلق فيها متتابعا يستعيد بها هدوءه، ثم يصنع مساعدتها وينحني فوق فتحة أنفها.

- هاتي يدك لأساعدك.

- أشكرك يا بني، لغة الله على هؤلاء الأطفال.

وعندما تفتلي العجوز، وهي تسحب أنيتها وعرج واضحا في ركبتها، تسقط ضحية أخرى.

لا يميز بين عابر وآخر، أطفال، مسنون، موظفون، الكل يجب أن يتوق مرارة التفتت تحت وطأة ساقه المنزقة كالحجج شاك من جانب المر.

كان يقتنع ضحاياهم بمهارة يخرج طرفا صغيرا من حذائه أسفل السيارة التي يتكى على مؤخرتها، مرفوع الرأس، مغمض العينين يتمتم بأغنية مهدئة في وضع يثر المرحه للسائقين، وضع لا يمكن أن يتوقعوا فيه أن سبب سقوطهم هو قدم بشرية وليس شيئا آخر.

الضحية الثانية موظف، هزيل الجسم، يرتدي لباسا أبيض مرفوع الرأس، يضطو بسرعة، يسقط على ركبتيه، لكنه يتمالك نفسه ويف، يلتفت ليتأكد أن أصدا لم يره، ونظراته لا تخلو من الاستفراب عن سبب سقطته تلك، يواصل مشيته الشامخة وهو ينفض جوانب بطنه في عجل، كان شيئا لم يكن.

وعندما تخفتي الضحية يصول الفاعل صهلة يلتفت إليها الشارع بأسره.

الضحية الثالثة حمراء، يجبرج وراءه عربة مليئة بالخضار، يجهز الفاعل بوز حذائه الفولاذية، يخطف بين حديد إطارها الخلفي، فيختل توازن العربة، وتميل أمام أحد القادمين من الجهة المقابلة، الذي يثني يده مرتبكا على حافتها، تهوي وقد تأثرت أعضاؤها الخضراء فوق التراب، أمام استغراب حاد لسائقها وتساؤل كاد يؤدي به إلى الجنون الوقت غروب والورق طائفة، وغبار يحدث تحرك نفث بنبليات منهارة منذ زمن على جوانب الطريق.

سيدة تخور أمام قدمي ظلفتها، تصطمم جبهتها بصفحة باب السيارة الموصد وتدوي مؤخرتها مرتطمة فوق حصي الشارع، ولكي توراري سهام النظرات المشدودة، تنفض على خد ظلفتها وتطمه لطمتين قبل أن تبتعد.

ضحية أخرى، شاب عامل، يبيع باب السيارة بركلات قوية من حذائه وهو يحذف موزما يصاقه في الأرجاء.

وفجأة وإسبب في رأسه زحلق الفاعل ظهره من مؤخرة السيارة

فعل الفولاذ

الى امجد ناصر

محمود الرحبي *

وانحرف مبتعدا وهو يرغرف بيديه في قرف.

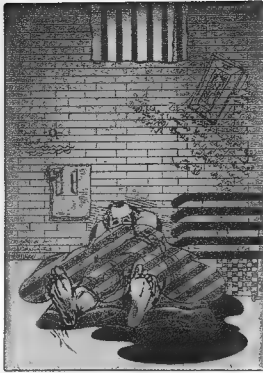
وعندما اخفتي الفاعل، اجتاح الشارع شحوب غريب، شحوب امتد الى رأسي المتدلي من فتحة نافذة تطل عموديا على ذلك الزقاق الخافت.

كان رأسي لا يتحرك حينما كان الفاعل موجودا، كان لا يتحرك قطرة من الطوب، قطرة طرية من الطوب، تخاف أن تتحرك لكي لا تتسائر أجزاؤها، وعندما اخفتي الفاعل فجأة، حينذاك فقط تحرك رأسي تحرك شادا مع رقبتي وجزءا من ظهري الى خارج النافذة مقلبا عيني في الفضاء تحرك ليبحث عن مشهد آخر، عن أي مشهد يمكنه أن يثير صمت ذلك الشارع، تحرك لأن فراغا شاسعا، لأن فراغا شاسعا وشرسا كان يور خفية في الأرجاء، ما لبث وأن استعاد نبوته الفؤارة نور اخفاء الغال.

وعندما يمش رأسي من إيجاد شيء في المر وعندما تعبت يدي المسمرتان بصلابة على حافة خشب النافذة، دخل رأسي الى قلب الغرفة، متبوعا بيدي اللتين تتنان تعبا، أمر رأسي يدي أن تغلقا فتحتي النافذة، ترددا في تنفيذ ما قال، وعندما راح عليهما ينيرته النوصات لامره، فإغلقتا النافذة بقوة كاد يتناثر معهما الزجاج بعيدا، ثم أمر رأسي يدي أن تغلعا شيئا، أي شيء ترددت يدي مرة أخرى، ولكنهما لم تلبثا أن حركتا أطرافهما نبشيا إلى أشياء الغرفة في اثناهما وبين جيوب اللباس، ورفق الطاولة أخذت يدي تحركان الأوراق في عيث تقلبات دون هدف ورأسي ينظر إليهما في شروء، ثم أمرهما أن تتوقفا وأن تبصحا عن قلم، فشرعت يدي تقلبان عن قلم، ورأسي ينظر إليهما في خسيف، مقلبا خطوط جبينه، ثم أمرهما أن تبصحا أكثر، كانت يدي تقلبان في نفور، وتبعثران كلما تقع عليه أصابعهما، وكانت قدمي الصامتتان هما من يحمل ذلك العبء الشقي، وعندما وجدت يدي القلم اخفتت خطوط جبين رأسي وهذات نظراته، ثم أمرهما مرة أخرى أن تحضرا الدفتر المستلقي فوق السرير، فتحسرت يدي لاحضار ذلك الدفتر ثم أمرهما رأسي أن تحركا صفحات ذلك الكرسي في هدوء، ثم في سرعة، ثم أن تقفا عند الصفحة البيضاء، ثم أن تقلبنا على القلم، وأن نشياه على رأس الصفحة البيضاء، ثم أن تكتبنا دون تردد أو كسل ما سوف يعلني رأسي عليهما كان رأسي يسرح بعيدا قبل أن يكتشف الكلمة الأولى (فعل) ويسرح بعيدا قبل أن يكملها (الفولاذ)، ثم يفصح عيني طويلا، وكانت يدي تنتظران في سأم ما سوف يعلني رأسي عليهما وكانت قدمي الصامتتان هما من يحمل ذلك العبء الشقي.

بعد ذلك انكالت العبارات دون توقف كأنما وهي متسلسكة، انقش غطاؤه السمك فجأة، وانفتحت ساقطا فوق رأسي، أو كأنما صندوق قلمي يحمله رأسي مقلنا زمن، تقويع بقعة، وتهاطلت مياه الزرقاء حتى آخر قطرة، عند ذلك كانت يدي تتحركان دون توقف تتحركان والتعب يعصر مفصلهما، وكان رأسي الاستبدل لا يعرف لهما شفقة، وكانت قدمي الخرساوان والمكوزتان أسفل جسد تتصارع أعضاؤه دون هوادهما من يحمل ذلك العبء الشقي.

★ فاض من سلطة عمان.



هو جس

محمد القرمطي *

اليقظة:

في الصباح، حيث رايتني لعلاء، متوترا، مثقلا بغيوم اليقظة الصعبة، داهمني صديقي الجنون، وقد ساءت البشاعة الجسدية لخلق أقلق مناهم زعر قادم مع قبائل الريح، بخطاباته الشوانية «ما أريك في حمام بخار؟ سريبع الأعصاب وستتسلخ قاذورات الزمن المتراكمة على الجسد وستصبح كطائر متقاتل مع أول إشراقة لشمس الصباح. ما أجمل طقس هذا اليوم، يدعو للبهجة والانتشاء»، راقبته بعينين متتاليتين وأنا أنهض متلكتا، تملكني الدهشة من تفازية المجانين المفرطة أحيانا.. وأردف يقول «على مقربة من هنا، يقع حمام شعبي تحت الأرض، ومن الجهة الأخرى يمتد البحر كثعبان داهم البيات الشتوي. وحتى يثيرني أكثر - تابع - وهناك ستلقني صاحبات الملك صاحبات البهجة، المخلوقات الأنثوية،

أحلام

كان امتدادا لأحلام البارحة، حيث كنت ناشئا سانشراخ تام. راودتني أحلام سعيدة في المنام. أحلام أن أكون أنا، الاحساس بالحياة معنى السعادة، فضاء الحرية، حلالة الروح، كمالية الكائنات من حولي. كلمات لم أشعر بها من قبل، عالم لم أحس به أبدا، روح لم تستكن بعد الا في منامي، كانت شيئا جميلا. وكنت أتمنى أن يدوم النوم طويلا ما دمت سعيدا به، يصور لي مشروعات جميلة في فضاء ما.

كان هذا هو الجزء الذي أتذكره من الحلم، أنا قبل ذلك، فلا

الوحدة:

غرفة مهجورة تتوافد إليها غريبان الوسواس العمياء، تحديك الى جيفة منتفخة باللامعنى حيث يلذ لها نهش اللحم الاسفنجي الذي يتحلل مع الظلام، تهرب الأشياء بذكرياتها مثل غزال يجفل من صوت تساقط الأشجار. وقد أصبحت باهتة بلا طعم أو لون أو رائحة، ويسكن الألم القادم من خلدجان الذاكرة البعيدة جدا. تتورم الأشياء في الماضي وتظهر حقيقتها الهلامية عندما ترى الأفكار مقلوبة على أعقابها كاشفة عن مؤخرتها ككرد كان قد شاخ على مسرح المهرجانات تنسجم المتناقضات في رداء الأصل الوجودي بينما يبدو المعقول أكثر تناهرا عن أسسلافه البدائين هكذا، أرى الخرافة أكثر تألقا على نؤابة الفجر المتعقل

الغرفة:

جسد متعب ينسل إليه الظلام وسط أحلام حطمتها عواصف القهر والمستحيلات، فقرة كفقير أحلامي تتعاطف مع وحدتي فيها مثلما يتعاطف السجان المهوّر / المسحوق مع السجين لحظة شد حبل المشقة على عنقه.

تبدو كذلك، وأكثر من ذلك أنه تستدعي أشباح الذكريات ومخلوقات يستحيل التعايش بينها وبين الإنسان في أحسن الأحوال. تجهض المشاريع الطفولية متواطئة مع عواصف القهر والخديعة.

* قاص من سلطنة عمان.

الورقة للعتان يوسف عبدلكي - سوريا

العدد التاسع - يناير 1997، نوس

أذكر إلا أنني أتيت لزيارة صديقي المجنون يصاحبي شعور بالوحدة والاحباط.

صديقي المجنون:

«هيا.. هيا.. قف على قدميك، صرخ الصديق المجنون كلام سيرك يستنهض أسدا لبدء لعبة تهرجية وواصل إغراءاته في «من مصرة الحي الشعبي سحطب من عصائر الفواكه، وسنترشف القهوة في أضخم فندق في المدينة، وسنتناول طعام الغداء في مطعم للمأكولات البحرية قدام البحر اليس هذا جميلا؟».

لم أستوعب إغراءاته، لكنني وافقته بهزة من رأسي المخدول، مستسلما لخيالات جنونه العظيم. «هل تعرف ما الذي يجمع بين الأماكن التي سترتدها» كاشفا عن شيء من جنونه. دون الانتظار لرد فعل مني مثل ديكتاتورية الديموقراطيين، أجاب «الفتيان... الفتيات يا صاحبي، أينما تحل هناك ستلاقي الممكن واللاممكن، الوعي واللاوعي، الشيء واللاشيء، وهناك حيث البحر سيكون كل شيء أمام ناظريك، كل شيء بما فيه نفسك، هناك العري من أجل البحر، هناك يلذ لك دفة الشمس وخدرها، هناك ستتعلم أن تكون منبطحا مستسلما بملء إرادتك. الكل يمتزج بالكل ولا شيء يفصل الشيء عن الشيء، تختلط كل الأمور والأطراف والأفكار. تحت سطح البحر ستري مناوشات صيبانية بين فتيات مع بعضهن، وسترى فتاة تمتطي ظهر رجل قوست ظهره كثرة الانضباط، أو فتاة تضغط عنق شاب بين خفيها على يؤمن بأفكارها الباردة المنزلة من الشق الشهواني، وسترى مشاهدات مألوفة مثل شاب يفوض إلى الأعماق مع فتاة في لفظة عنق الدب وسترى الكثير والكثير، ساعتها سيهلكك احتساء شيء من البجة، والبحر سيقذفك إلى نفسك، ذاك التي سيجلبها لك من بعيد، مما وراء الأحلام مما وراء الفجاء، سيفلصك من صداعك المزممة».

أي مجنون هذا الذي سينسفني هذا الصباح، أي معتوه أنا الذي يرافق المجانين، أي قدر هذا الذي يجمعنا. أعرف أنه قدر واحد يلف الشطح في رؤوسنا ولكل منا شطحه الخاص. جوني لا يبرز الآن في النهارات الكاذبة. ينبثق عندما أكون وحدي في خلوتي، حينما تهدر سيول مخيلتي تجرف معها أشكال مظلومات ذكورية لها شبق أنثوي، استسلام أسود، سجود المتعطرسين، وتساقط الصور لجانائ. جوني هو الفرح الذي انتظره، ليس الفرح الذي يتطاير مع الريح، ليس صرعة أنياب ولا من صرعة الفن والأدب، بل هو الفرح بانقلاب كوني بالدمار الجميل بالموت السعيد، بالحرارة والفيضانات والفيضانات الروحية.

أمنيات:

بكل المودة التي داهمتني على حين غرة، سررت بجانب الصديق نتقدمني موكب اللاشعور تشق في طريقا عبر الذاكرة ضباب ينحدر على جبيني، يفصل قلتي بملح الصبا، أخالني فتيا اسمي الدنيا بيتا والوطن بيتا والألم بيتا والغرفة الصغيرة بيتا والسرير الخشبي القديم بيتا والندار بيتا ونفسي بيتا وأنت في بيت ما دمت غدا في سيدة الفتنة، يا من ماتت وهي تحبني بجنون، أنا وأنت في

جنون شامخ. وكان حنيني للبيت غذايا يجلدني صباح مساء مع كل رفق، مع كل نبض، مع كل أفق حتى لو كان ضبابيا، مع كل رويحي تنبعث وهي لا تزال جنينا. أذكر اليأس الذي دب إلى رويحي مثلما تدب جفاف النمل إلى مملكتها، وأنا طفل رضيع ماتت أمه وهو على حضنها، مكنات وحيدا في حياة أكرمني حياة صعبة وقاسية ليس فيها مكان للطقف والبري».

لم يبق إلا هذا الصديق المجنون الذي لا يابه لهذا العالم سوى نفسه والحياة لنفسه. معه أجد العزاء لنفسي ولرويحي التي شاخت ميكرا. حاولت أن أكون شبيها به، أن أكون التوأم، الظل، دون جدوى. كل منا يجد في الآخر ما يتمنى أن يكونه دون القدرة على تحقيق ذلك.

هو يتمنى أن يصبح مثلي كسولا، خاملا، يعيد النوم لينسى، يبتني حصون العزلة لنفسه، يتصاح للموت الذي يهرج منه، المرت للجسد، للذاكرة، للخوف، لكل من عرفهم حتى لا يلتقي بهم ويذكروهم شيئا.

وأنا أتمنى أن أصبح مثله فأقدا للعقل السوي، أدمر الأشياء قبل أن تستقر في رأسي بقوالب المتخفق وتخلق في فكرة، الأمل روح الحياة دون الغوص في جوانبها المؤلمة، الاحساس يأتي أمتلك الحياة وأن الكون ملك لي، خلق من أجلي، التمسك وسيلتي لاختراق الحواجز النابتة في الرأس، لاختراق الحياة، أن تتقدم الفارقات بنخوع لتتألف أمامي لحظة.

الفتاة:

في طريقنا إلى حمام البخار الشعبي، انضمت إلينا فتاة ذات عمر بوهيمي، كأنها مطلق من نار كانت على موعد مع صديقي المجنون. مرنا بتوسنا الفتاة، كل منا يلف ذراعه حول خصرها المستديرة، حينها شعرت بدفء يتسرب إلى عروقي، ينفض الحياة فيها. تقافزت نوارس النشوة حطنتني عن الرأسي، فقدت

الاحساس بجسمي المحمول ما عدا الأصابع المتشبثة بلحم الخاصرة. أحسست بثورة للحم نسبح للحم والعظم والجلد الشيعي ثورة ودودة ملحة في النفس، تنصدر قافلة التفرغ، أشياء لا نعرفها، نغصها فقط أحسها كغليان مراحل السلاثم توقظ أعضاء الجسد النائم، الفاتر في راحة الحركة، تهاوت الأصابع النائمة على الخاصرة إلى الأسفل فودها الرذف إلى أعقابها، مداعبة الرذف هذه لا مبالية، ربما كانت تفكر في أمر ما، ترسم المشاريع في ضباب الصمام الآتي حيث نحن الثلاثة فقط، أتمنى أن نكون ثلاثة فقط كي لا أجهل. كلا، ليس الخجل هو خوفي بل هو فشل ما تصورتني إنقاذا لي على مصلبة البخار حيث استلقي عاريا. تجلس الفتاة عند رأسي بعد هنيهة تأمرني أن أدس رأسي في حضنها. أطمعها مسرورا، أغمس رأسي في الحضن، حيث الضباب القادم من الأحشاء يرصق الحياة/ اللذة. هكذا إذن!! كلمة سحرية فقط، أعتقدها طبعاً، هي «كن»، وسيكون ما أشاء. رأيت البداية، زلال الكون، زلال الطفولة، تلك القدرة الخارقة التي تخلق مصر الإنسان لدينا، خرقاً، بوهيمية الحياة، وعندما تكبر، نكون قد قسوناً، تخشينا، وغادرتنا زلال الانسانية. أصبحنا كالشعرة ذات الحد الواحد، نقتلع بها جنونا أو لا، ثم لا بد من

اقتلاع جذور الآخرين، حتى تكتمل المساواة وحتى تبقى الشعرة السوداء تلهنما دائما عندما نضعف عندما نشفق.

قلت .. احن الى امي...

اختلطت دموعها بالضياب الكثيف : وأنا ايضا.. أتشم راحتها؟

- وأنت ايضا ؟ أنا احن لها لاني...

- أعرف .. أعرف... لأننا نعشق الزلال ذاته. هل تعرف ما يهول بخليدي الآن؟ سأخبرك .. شيء مفرز أن يهب الانسان شيئا مجانيا للآخرين. حجرة تلك العواطف التي تعرف بالانسانية. هل تعلم انني وحيدة، رغم كل جحافل العشاق التي تتشقق حولي؟ صدقك، فقط، من تشب روحي اليه. وهو قربي، احس وكأن حصى العواطف تنسل مني كالجيوش المتقهرة ، احس بانني قوية / مدمرة .

- إذن، أنتما عاشقان!!

- بلى .. نعشق الجنون حيث لا حدود، حيث لا شفقة.

وكانها همست لي أنني «أرخ أصابعك التي تؤلم خاضرتي، لقد كشفت عن أفاق روحك الشائفة. أتدري !! كنت أفكر بك ونحن نمشي طوال الطريق. لذا، ساعدك ترتشف الزلال المزوج بالعرق والضباب، تزيق ناجح لقتل العزلة. أو لست محقة يا...؟

مازال يراودني الشعور بالغربة والضياغ، فاجبتها: غريب .

اسمي غريب

- أه ... غريب"

بلى ... بلى... هو كذلك.

جمع بيننا صمت الحنين . هيا كل منا جوارح الحياة. اضطلعنا متعاقبين ، وكان الضباب يؤالف بيننا، يستر سر الحنين فينا، ويطوينا بانهاراته المتصاعدة، وتصورت أننا ذينا وأصبحنا كطرفة زلاية تتأرجح في الفضاء تبث عن رحم بيعت الحياة فينا.

غرفة البخار :

كنا قد وصلنا حينما حررت الفتاة أصابعي من خاضرتي.

سمعت الجنون : «من حسن حظنا ، نحن أول المرتابين».

اختفت الفتاة فجأة . وعلى بوابة الحمام الشعبي لوحة كتب عليها «للرجال فقط».

وهناك في الداخل، القيت جسدي بسرعة في زاوية من زوايا غرفة البخار ، وعندي أمل بملاقاة الفتاة البوهيمية هناك أمام فكي البحر، في عمق الحانات البحرية حيث ستتظنرنا هناك.

الغرفة بيضاء كأنها الكتبة البرية، والاتصال من وجع الزمن كبذة . والانبوب الذي وشوش بالبخار علا صراخه وبدأ ينثج البخار الذي لامس أرض الغرفة ثم استمر في الصعود شيئا فشيئا مخلفا سحبا تعبت في فضاء الغرفة وأنها مارء لم يصدق أنه خرج من القمقم كي يمارس جبروته الخرافي. تتلوى السحب البخارية بأشكال مخيفة أخالها كهوف الجن أو الأرواح التائهة هي فعلا كذلك. تتوالى الوجوه باستعراض سماتها ، اصداق عرفتهم، اصداق لم اعرفهم، غرباء ماتوا وغيرهم أحياء، أرواح أخرى أرى فيها الجنون والتيه والغنايات والحب ... و... وكأني سمعت صوتا يهده من إحداها: ناعم ، هي أنا، تلك الروح الأم ،

العظمى ، ملكة الأرواح. الروح المهيمنة على أرواح الجسد الواحد. لا عقل ولا نظام، قانون البوهيمية المطلقة يحكمنا. سيدتنا الروح الاسمي، لا تزال تعيش في القدم، خلف أبواب العصور ، تستعيد الزمن في اللحظة الواحدة لكل الأمكنة . لأجل أن يعيش الانسان، تفعل ذلك سيدتنا. في جسد الانسان الواحد أرواح لا نهائية، لا تبدأ ولا تموت. تهيم في الجسد فقط في زمن مطلق ومكان مطلق تنهار تتماذى ، تتكسر ، تتعطف، تتحول لكنها لا تموت بالطبع ، هي ترحل فقط يموت الجسد لترحل هي الى جسد آخر، أو أنها ترحل وما يزال الجسد على قيد الحياة. أتعرف لماذا نرحل والجسد لا يزال حيا؟ لأن الانسان عاق بطبعه، مليء بالشغور وسوء النية، يضيق الخناق علينا ، يبقينا ويفرنا هذا أمر نحسه جيدا، هو لا يصرفه ولا يصنع. نحن معشر الأرواح متكافون على الإطلاق في الجسد الواحد بكل متناقضاتنا ، رغم سعي الانسان الى الشقاق بيننا يفضل إحداها عن الأخرى، يضامع تلك بسخرية ، ويقتل الأخرى بلا هوادة باسم أفكار وهمية تعشعش في رأسه. حاولنا أن نصرفه عن نزواته الفرائزية تلك، دون جدوى ، مثلنا له، كيف سيجهل الحب لولا روح الهيام، كيف سيجهل نفسه لولا روح التأمل ، كيف ينعم بالعذالة لولا روح الشر... كل ذلك دون جدوى. انقطع الصوت. احسست بالاختناق والبخار يرتفع الى سقف الغرفة ويرتد عنيفا بكافته الاضطوبية وكأنه يطرق رأسي لينبهني الى وجود مخلوق ما بقربي.

صوت آخر ، يهوي من سقف الغرفة، يلتهمني يصيح بي ، وكان حوارا دار بيني وبينه ما الذي أتى بك الى هنا؟

- أنتعني؟

- نعم، أنت...

- جئت لأنتمش بصمام البخار.

- أقصد الدنية ...

- لا أعرف ... شيء يطلق عليه «التيه» ربما...

- لماذا لا تعرف ؟ في موطنك هناك، فجر جديد، حياة جديدة.

- لانه الفجر فهو ليس بالليل ولا بالناهار. فضاء واسع لتيه جديد.

- أنت مخبول بلا شك. كفى استخفافا بالأرواح النبيلة. ألا تراني؟

- عفوا ، من أنت !!

- أنا ؟ أنا ؟ هو أنت.

- كلا ... شتان بيني وبينك

- أنا، هو أنت، لأنك تعيش بأرواحي . أن محظوظ لأن أرواحي ، كلها، سكنت جسك أنت فقط. لم تتبعثر الى أحد غيرك.

تراكم البخار أمامي دفعة واحدة وتكون على المصطبة المقابلة لي كأنه مشهد انتحار آخر ديناصور في التاريخ في ذاكرة الربيع ، ومازال الصوت يهده بذكريات قديمة عن مدينة كنت قد نسيتها



حاجز ومطر

هدى العباس *

يعلم أنه يريدّها ، ويخيل إليه أنه عند امتطائها سرى أبعد مدى لناظريه ، يحلم بالتمرغ في صحاري الجليد الممتدة في عينيها ، والزرقة الرمادية تومض داخلها كضوء خاب لنجم قطبي

وحيث تربع الشفتان كتفاحتين ناضجتين شهيتين تبرران الخطيئة الأولى، أخذ يتحسس طريقه اليهما، حينذاك رأى الحمرة تتسرب بين أصابعه .. علقت ضاحكة هذه دماء ثمرة كرز من مزارع حبال (البيرييني).

همس في أذنها «انها ساخنة كلنء» ربما هي دماء شهداء البلاط ، ثم زعق «هي حتما دماء عبدالرحمن المفاقي» جفلت لبرهة وهي تشعر في صوته بفحيح حقد. ثم عادا ليتضاحكا.

في باحة الفندق سألتها متى سيرحل فوجهم السياحي؟ فردت غدا في الخامسة صباحا. «ذاهيون لمدينة أثرية في بلدكم».

وهو واقف أمام المرأة في غرفتها رأى صورتها منعكسة خلفه ضاحكة تقهقه. أدار وجهه المبتسم نحوها مستفسرا قالت لا تصلح من نفسك دع شعرك كما هو بعث الريح التي صنعت لك قرنين . وأردفت بصوت هامس اقرب ان رأسك الاكروت الجميل يمور بالشقاوة. والقرنين جعلاك تشبه عفريت المصباح السحري لعلاء الدين.. انت عفريت اخيتي وهومي اقرب.

وانهمرت بينهما التدايعات

في ضوء الغرفة الخافت، وهي تودعه وعيناها كعيني بومة تلمعان حكمة ودهاء. قالت له «لا أحتمل مفارقتك، وهجسي يحدثني أنه ما زالت بيننا أشياء لم نفرغها بعد» ابتسم وهو يتلمس ذقنها قائلا «وثارات لم ننهما» .

★ قاسية من اليم

تسرب إليها فحيح الحقد والرغبة في صوته، تململت ولكن نبرته تغيرت ، وبهلفة قال «انا أيضا لا أحتمل فراقك ، ربما لحقت بك لأطوف معك بين آثار بلادي» .

ثم ضغط على كفها مودعا.

في الساعة الخامسة كان على فراشه، وعيناه مفتوحتان أرقا من ليلة البارحة. وقجاة قفز. جرى الى الحمام غسل وجهه سريعا ليطرده الارهاق، ويدل ملايبسه، وهروا الى محطة سيارات الاجرة. جلس على أحد المقاعد ، ومن دون مساومة خضع لالجرة المرتفعة التي اشترطها السائق، طالبا منه أن يسير به في طريق المدينة الأثرية. بدأ مطر غزير ينهمر. رجا السائق أن يسرع، ويحاول أن يلاحظ معه السيارات المارة على ذات الطريق، خاصة الحافلات التي تقل الأجانب ، وشدد هو بصره يلاحق السيارات بنظره متبينا.

رغم المطر الذي يغيش الرؤية ،ومن بعيد ، وكنقطة معلقة في الفضاء ، رأى الحافلة التي تحمل فوجها السياحي. زعق في السائق متلهفا: أسرع أكثر للحاق بتلك الحافلة البعيدة.

زاد السائق السرعة، وهو أخذ في حشه قائلا. أسرع أكثر.

رد السائق بغیظ هذا صعب جدا، لن نستطيع الوصول اليهم بيننا مطر كثيف.

الطريق

نجلاء علام*



٦ - قلت لأبدا الألام اليومي منذ عام
ظهرت الجيوب الصغيرة المتناثرة أسفل
الذقن وعلى الجبهة والذين ثم ما لبثت أن
تحولت إلى بثور، ولم أكن أستطيع منع
يدي من تمتد وتهجم على وجهي وتختلط
لذة الحك بالألم ولا أنتهي إلا عندما تندفع
النار من وجهي وتطلق منه حمرة دامية.
ربيت أظفاري وبردتها فصار
حادة ، وظليتها بلون وردي في نفس
درجة التآير وسجبت الإشارات الذي
فاصلت الرجل من أجله ساعة ثم سرت في
الطرقات لا ألوي على شيء، لم أعد أحب
النظر في المرأة هذه الأيام، البس فقط
واسوي شعري ثم انزلق إلى الخارج.

أراهم أشباحا وأريد أن أتعلق بشيء فقط لو يعطيني يده
وأشد عليها رجرجة العربية تزيد ألمي وأشعر بدوار يسحقني
أحس به يندفع لكنه يعود ويقبض عظامي وكما صرخت
حدثني الصولة حسنا بعينيتها وتآف العسكري.
٧ - الطريق ، إلى أين يأخذنا الطريق بامتداده لا شيء يجدي،
العربية يارتجاجها وحسنا الكاوتش بالأسفلت والقلب يهتز كأنه
قرية تخضها الأيام.

وقفنا أمام الفاترينة ، كانت تتأرجح أماننا، كرة صغيرة
مثيرة بصايل متحركين ومحصورة داخل دائرة ما أن يرفعها
الحاصلان وتفلت من الدائرة حتى تتراجع وتعود ثانياً وفي
انفلاتها ورجوعها تسمع صدى المحاولة ، لو أفلتت من الدائرة
لنقرت زجاج الفاترينة لكنها أبدا لا تفعل.

٨ - أمرر السكين على وجه القويرة فيكنط الكريمة الزائدة،
وأصنع وردة كبيرة في المنتصف ووردات صفراء على الحافة بينما
يجلس عمر بجواري يلحس الكريمة بأصبعه.

- هذا آخر عيد ميلاد ستقضي ممي
رأيت إطرقة رأسه، فتقهتدت ووضعت رقائق الشيكولاتة
فصارت جميعها مصوبة نحو وردة المنتصف.

لم أعد أستطيع المقاومة حتى الدماء في عروقي جفت لا الدموع
فقط، فصرخت بوحشية ، شد (عمر) على يدي ورأيت الصولة
حسنا تقدر الشال الأبيض قلت

- خذ يا عمر خذ
شد أكثر على يدي ووقف العسكري بميدانيته الفضية التي
تحمل وجه محارب مفقود العيين.

٩ - غامت عينها وأردت أن أفعل أي شيء لأنفذهما،
بوحشية اندفع صوتها ثم سكنت، تلت الصولة للطفل على يديها
أزرق لفته في قطعة قماش بيضاء، ضغطت يدها الباردة بينما
العربية مازالت تترجرج.

١ - مع اهتزاز العربية صارت تهيمهم ،
تفرك في يديها ثم تلتفت لي، أطيل النظر من
خلال الشباك الصغير المغطى بالسلك
والحديد إلى الأشجار الجافة على الطريق،
أخرج منديلي وأحكته في وجهي، فيزيج العرق
والأترية ، أسمع تهديديتي التي تجر في
آخرها لسوعة الآه، عند الفرملة العنيفة أرى
تصلب ملامحها والتفاف ذراعها حول
بطنها للثكور البارز.

٢ - ظل الولد يرفسن في الألام في
الظهر لا تحتمل، هل لاني ألد وأحس الحياة
حولي مليئة بالألأه التي تلمع بعيدا، قلت
أخيرا سأضع جملي وارتاح، عندما بدأ
للخاض صرخت فالتدسوا حولي وأقزع

صراخهن الصولة حسنا، ظلت أتالم حتى أتت في النهاية العربية
ذات الأقفاص والمناريس، لو كنت بالخارج لاستطعت أن أصرف
ولكن كيف؟

٣ - متى سنخرج من عبادة المرددين هذه، الليادة تمزق
قدسي، والحر يخفني ولا تبدو نهاية لهذه الرجرجة.
في المرة الأولى التي رآني فيها (هنا) بري الجيش ، ضربت
بقدمي الأرض ورفعت يدها.

- تمام يا أفندم
ثم راحت في نسوة ضحك صافية، دارت في فستانها البرتقالي
ذي الكسرات الكثيرة ثم خففت الكاب من على رأسي، وأطلقت
قدميها ولم أتحقق إلا في نهاية الجامعة.

- لماذا لا يسير في طرق مسفلتة؟
فاجاني الصوت المبحوح والمكان والرائحة فقلت
- لا نستطيع تغيير الطريق.

٤ - نظرات تعوطني وتتفرسنني، لا بد أن الصولة
والعسكري يظناني أبا الطفل أخرجت عليه السجائر وأقزعني أن
الصولة سحبت سيجارة وأخرجت الكبريت، وتشاغل العسكري
عنا بميدالية صغيرة ظل يقلبها، زاد صراخها فصارته الهرب من
هذا السجن المتحرك الرجرجا.

٥ - لا بد أن (علي) الآن في المدرسة وسوف تخرج وتشتري
الفاصوليا والمصوخية وتذهب إلى البيت وتطبخ كما علمتها، لا
أعرف لماذا لم أعترض حين اختاروني لكي أتي معها ، فكنت أرى
بطنها المنفوخ وهو يتحرك أمامي وأحس بالغث، هذه البنات
المصوصة ذات العيون الواسعة والشعر الفاحم ويطنها للثكور
كان بها عشرة توائم، هل ذهبت (علي) إلى السوق حقا أم أنها لا
تزال تلتق مع محمود ابن غنايات على السلم، لو أستطيع أن أخرج
من هنا واضبطها.

* قاصة من مصر.



كيف تحيا مع الموت

نص: سلفادور دالي

ترجمة : أشرف أبو العز يد *

الذاكرة الدالية الأولى

عشت موتي قبل حياتي. ففي سن السابعة، تولى أخي بالالتهاب السحائي، قبل سنوات ثلاث من ولادتي، هزت الصدمة أمي في أعماقها. نضع أخي المبكر، عبقريته، عطفه، ورقته بالنسبة لها اثراقات هائلة، مما جعل اختفائه صدمة مفاجئة لم تكن أبدا لتخطاها. لم يسكن بأس والذي فقط سوى ولادتي، لكن سوء الحظ لم يزل يخرق كل خلية في جسديهما وداخل رحم أمي، كنت بالفعل أحس ذعرهما، كنت جنينا يسمح في غشاء مشيمي لعين، كان توقهما يتركني أبدا، وكثيرا ما أراحتني حياة ووفاء هذا الأخ الأكبر، فقد كانت خيوطه تتصل بكل مكان حولي حين بدأت أعي، الملابس، الصور، الألعاب، وبقي دائما في ذاكرتي والذي من خلال استدعاءات مؤثرة لا تمحى، وعاشت في عمق وجوده الخاص والدائم كما رضوض الجروح - بنوع من العزلة عن المسببات - يتملكني الإحساس بكوني مهزوما، أضمت كل محالاتي فيما بعد ترمي إلى استرداد حقوقي في الحياة أولا وفي المقام الرئيسي يجذب دائم الاهتمام من هم أقرب لي في أشكال عدوانية أبدية.

وإذا كان فإن جوح قد فقد عقله بسبب كون صنوه المتوفى حاضرا جانبا، فالأمر مختلف بالنسبة لي ^(١) وقد عرفت دوما كيف أوجه وأضبط ذاكرتي، حتى في معظم استدعاءاتي الأثمة، بل أكاد حتى أتذكر وجودي في الرحم، كل ما علي هو أن أغلق عيني فقط، وأضعف عليهما يقبضتي يدي، لأرى مرة أخرى: ألوان الرحم، المطهر ألوان مسحات النار الابليسية، حمراء، برتقالية، صفراء وأصنة، لزوجة السائل النوي وبياض البويضة الفوسفوري الذي فيه أعيش غامضا كمالك سقط من عليائه.

أنا، دالي، استهل كتابي باستغاثة موتي.

أراني لا أبعد عن مغزى التناقض بين الأمرين، كي يفهم الجميع عبقرية الأصالة في رغبتني بالحمية.

فقد عشت مع الموت منذ اللحظة التي نما فيها وعيي بالتقاط أنفاسي، وظل الموت يقتلني دائما بشهوانية باردة، لا يتخطاها أبدا إلا شغفي الصافي في أن اختط حياتي وأعيشها في كل دقيقة، وكل ثانية مهما صغرت، على وعي تام بكوني حيا. هذا التوتر المستمر، العنيد، الهيجي، المفزع هو القصة كلها في مسالتي

إن لعبتي الأسمى هي أن أتخيل نفسي ميتا، يأكلني الدود. أغلق عيني وبتفاصيل لا تصدق في دقتها التامة والوعرة، أراني أزدد وأهضم في بطنه بواسطة كم لعين من جحافل دود الأرض الضخم المخضر، ينهش لحمي يقيم في مجهر عيني بعد أن يقرض العينين ويلقيهما بعيدا، ليبدأ في اقتراس مخي بشراسة. أكاد أشعر - على لساني - كيف يسهل اللعاب فيستغذبه وهو بعضني. وتحت ضلوعي تجمل أنفاسي صدري متفخفا، بينما بفكها تحطم أنسجة رتتي الشفافة. يستريح قلبي قليلا، لأثابت وجوده وحسب، لأنه طالما خدمني بصدق، أراه مثل كعكة اسفنجية سمينة يتأخما المسديد الذي يتقرص فجأة ويندفع داخل عجبنة تزحف كأنها يرققات بيضاء مكتنزة. وهنا يصل بطني: عفون تثن نقيض بقوة مثل قفاعة تملؤها جيفة، خليط روحي يحشد من حياة استثنائية، وللمرة الأخيرة أطلق زفراتي، مثل بركان عجوز بيكي منتزعا من الحمم مصدوعا في العظام مخثنا بالدود الذي يولم فوق نخاعي. كم أجد ذلك تدريبا رائعا أكرره كلما تذكرت العودة إليه

* كاتب من مصر يقيم في سلطنة عمان

ذكريات دالية عن الوجود القدري :

خلق فكري أم مجرد هاجس؟

أتحدث إليّ، وأسكبه وأقبل رأسه الساقط. أبدا رحلة عشقه. في اليوم التالي كان أول شيء فعلته أنني انطلقت لرؤيته، راقدا على ظهره بالسبوت أجد الحيوان ميتا. أكاد أرى لسانه السالم الضئيل وأسنان الرجل المعجز حول أنفه. نظرت إليه بشغفه معلنة، ورفعته، وبدلا من أن أقبله كما أتوسلت أن أفعل في بداي الأمر، وبنيوع من الغضب، لقيته بعضه واحدة، حملت لولة فيما فعلته وبفرع ومضرت بلزوجة الدم في فمائيقت يهايتاج شديد تلك الجيفة الضئيلة داخل الحوض المعد للتفصيل عند قدمي إلى جوار شجرة تين ضخمة. ابتعدت مهرولا. تسيل الدموع من عيني وأعود، ورغم ذلك، لكن الخفاش كان قد اختفى. وكانت تينات سوداء كبيرة تطفو على سطح الماء، كبقع آتت حدادا. وإلى اليوم لازلت تذكرى هذا المشهد ترعفتي بل إن مجرد رؤية بعض بقع سوداء كافية لتستحضر في موت الخفاش.

وأنا طفل، كان لدي كذلك قنفذ اختفى يوما. وبعد أسبوع وجده ميتا في حظيرة الدجاج. أذكر أنني اعتقدت في بداي الأمر أنه حي لأن شعراته كانت تبدو وكأنها تتحرك بسبب عليه بركات تصببت حول جثته. إختفت الرأس تحت بقايا طعام جيلاتيني مخضر. كنت فاسدا على أن أملا بالدموع عيني لأن قدميه كانتا تنثنيان تحتي وكان علي أن أفر من الرائحة النتنة، كان ذلك الوقت الذي تجمعت فيه براعم الليمون، وحين خرجت من حظيرة الدجاج، فاجأني أن إعادة مشوبة بالفزع، أراحتني تلك الرائحة الملطقة التي أظقتها للغصن العطرية لكن للافتنان كمالا. توقفت عن التنفس وعدت إلى ركن الفراخ مرة أخرى لكي أفتش عن الجيفة المخللة. ثم مرة أخرى للمسارج حيث الرائحة النتنة، وطلاقة الهواء، الظل والضوء، الجيفة وجمال الأزهار كانت تحتفظ بالأختيار في لوحة ألوان هستيرية حتى تحفظني عذائية تماما في أن المس كومة من الهوام. تستمر في البداية، وكان أفزع رغيتي، محاولا أن أفزع فوق القنفذ. لكنني فشلت، تعثرت وسقطت، وألقي يستقر تماما أسفل معترك الدود. وبفرع شعرت بالاشمزاز منتزعا مجرفة كالدودة، كما لو كان يهبني قوى سحرية. كي أسحق القنفذ بيده. أخيرا تلاشي جلده، كاشعا تحت اللحم المتكثر أسقطت المجرفة وعدت بعيدا. كنت لا تنفّس، وكانت الصدمة طاعية. شعرت بالانسحاق حتى عدت أسترجع سحري المدفون، وعندئذ نصبت لاغراقه إلى ما لا نهاية في مياه جدول قبل أن ألقيه أسفل كومة براعم ليمونية ليوف في الشمس. لكن لازلت مضطربا إلى تركه غارقا في ندى الفجر قبل أن يفقد رائحة عفونه النتنة. كنت للثوق قد خربت الدرس الأول للقاء فزعة الموت.

كيف يتذكر دالي وفاة والده

كان أبي ميتا حينما قبلت فاه العليل البارد بشفتي المنهوجتين بالحياة. غالبا ما كنت أقول، خارجا قول فرانيسكو دي كوفيديو أن أعظم المنع الحسية هي معاناة الأب الميت. فهل وجد حقا ليشر انتهاكا أكثر زعرا من ذلك، أو دليلا أعظم على حياته في أن يعطي نفسه ويأخذها. أكثر من هذا التنفيس، وهذا التعدي، كل ما منعني هو جبني والظروف. ولكن لازلت أستطيع أحلم بفعله.

ولدت كأي فرد في فزع، وألم وخدر فلانا حركت قبضتي فجأة بعيدا وفطحت عيني على اتساعهما في الضوء الباهر. أشعر مرة أخرى بشي ما من تلك الهزة المثقلة والاختناق والصدمة والعصي، الصراع، والدم، والخوف، والتي تسجل كلها دخولي لهذا العالم

كان شيخ الأخ الراحل هناك يرحب بي منذ البداية، كان ربما قلت هو الشيطان الدالي الأول. فقد عاش أخني لسبع سنوات. وأشعر أنه كان نوعا من دورة اختياريّة لذاتي وبعضا من عبقرية مطلقة فقد احترق مخه كدائرة كهربية زادت درجة اشتعالها في وسط دقيق بدرجة لا تصدق. لم تكن مصادفة أن اسمه كان سلفادور مثل أبي سلفادور دالي إي كوزي، ومثلي كان محبوبا بسفاه ولم أكن إلا محبوبا مثله. في ولادتي تابعت قدمي وقع خطي الراحل الموله، كان لا يزال معشوقا في شخصي وبل ربما الآن أكثر من ذي قبل. وطلعي فيض الحب على من قبل أبي منذ اليوم الذي شهد مولدي كجرح نرجسي، بل اللحظة التي شعرت فيها بالفعل برجم أمي. ولفظ ومن خلال جنون العطفة - أعني الإفراط في الغرور بالذات. نجحت في انقاذ نفسي من محق الشك النسقي في الذات، بل تعلمت أن أحيا بعمره التأثير بحبي لنفسي، لقد غرّوت الموت لأول مرة بفرور ونرجسية

غالبا ما رايت الموت وأنا أشق طريقتي تحت أكثر الظروف تضاربا. مانذا أنني محاضرة في قرية فيجوراس، مسقط رأسي، أمام جمهور يضم كل السلطات المحلية. العام ١٩٢٨، وقد أتوا ليروا ويسمعوا صبيا من بلدتهم كتبت المحاضرة بنية عذائية لتصفع مواطني النازيين، وفي النهاية كتبت أصبح فيهم (السيدات والسادة، المحاضرة انتهت) حاول الجمهور جعلني أستم. لم يفهموا أنني انتهيت. التزمت الهدوء. كان هناك صمت، لحظة توقف فيها الزمن، وفجأة، يسقط العدة، الذي كان يجلس أمامي إلى اليمين، بالكاد أمام قدمي، كسمار كبير الرأس. ينهضون تملؤهم الإثارة والرعب يعضون في كل صوب وأبقى حيث كنت وحسب، دونما أتحرك، متأملا الوجه الموح. انقلقت العينان للابد ولا يزال تعبيري الأخير محفورا في تفكيري.

هل يخشى دالي الموت؟

خلال هذا التفكير كان الرجل الميت موسوما بجمر العلاماة الدالية. وبالبنسية في، كان الأصوات وسادة تحية أمام عليها، لكني كنت دائما أفزع من الموت. مصري خمس سنوات العام ١٩٠٩. وأحد أبناء عصي، عمره عشرون سنة، يصيب خفاشا في عينيه مستخدما بندقيته القصيرة، ويضع الخفاش في دلو. أرمي بنبوة غصبي عليه سائلا إياه أن يعطيني الحيوان الصغير. وبعد ذلك أهول لأضعه في أحد الأماكن السرية. بمنزل ما اعتمدت أن أخفي فيه الأشياء. أرى الشيء الصغير مرتعدا يعاني غارقا في سجنه.

جارسيا لوركا الذي التقيته في العام ١٩١٩ في الجامعة. كان في أحيان يمثل ميته ألزالت أستطيع تذكر وجهه ، ميتا وفرعا ، وراقدا على سريريه ، محاولا المرور بمرأى تطله البهية. العفونة من وجهة نظره، تستمر أياما خمسة ثم يصف التايوت ، وكفنه، والشهد الكامل لقلقه، وتقدم النش في شوارع غرناطة الوردية وحين يتأكد لنا جميعا قد تملكنا الفزع، ينهض فجأة متفجرا بضحكة برية تظهر كل إنسانته البيضاء الرائعة، ويرسلنا خارج الباب عدوا بينما يعود لسريه ، ليأتم هادئا في حربة.

كطفل كانت أبة إشارة ولوخيفية للموت تربك معدتي خوفا، وكانت لعنادي أشكال عدة وكان لهذا الفساد المبكر رد فعل عميق لغوى الحياة التي تتنافس ضد قوى الموت. فإن تولد ومع أخ إضافي، جعلني أوشك أن أقتله كي أقتض مكاني وحقي حتى موتي

أذكر مرة خدشت فيه خذ عزتي بدبوس، حين وجدت محل الحلوى مغلقا، بينما كان السبب الرئيسي أن خدتها ناعم، أحمر، طبع كالإربوا، وأستطعت أن أكتب اسمي بالدم عليها كان اسمي دالي يعني الرغبة بالكاتوليكية

في سن الخامسة، دفعت رفيقي في اللعب للفضاء ، كان جميلا، معقوص الشعر، ضئيل، وأشرق، بينما كنت أساعده لركوب دراجته ذات العجلات الثلاث، كنت قد تأكدت أن أحدا لا يرانا. كنا فوق جسر بلا قضبان، طوحت به من ارتفاع عدة أمتار ليسقط على الصخور أسفل الجسر، ثم تظاهرت بالجزع مهرولا للدار أحضر نجدة، ولزلت دري نفسي، فوق المقعد الصخري الضئيل، أترجبع طوال الوقت، للخلف وللأمام بينما أتلطم بمره فأكهة، وأشاهد هياجا الأبيض المحوم، مستمتعا بالسلام الأمن في ركن غرفة الجلوس، نوما أن تكون هناك أدنى ذرة من ندم، كما لو أن ما فعلت أكبر من أي شيء ساد حياتي

بعد ذلك بعام ، وكنت شقيقتي الصغيرة ذات الأعوام الثلاثة، وكانت تحرق على يديها وقدميها. ركلتها مباشرة في الرأس وسرت في طريقي مبتهجا ، لكن لسوء حظي رأني خلف والدي أفعل ذلك، فغالغ الباب دوني سمعت رجة الانفلاق . كنت أستطيع تصور ضخامته خلف الباب. لكنني بقيت بلا حركة أتميز عيظا. لقد عاقبني بأن أغلق على الباب لذا لن يكون باستطاعتي أن أرى المذهب الذي ستره العائلة كلها بالعين المجردة يجبب الانتباه للسماوات على نحو أسر، وحدي حرمت من تلك المشاهدات الفريدة .

بدأت أنتشجن مكتوما حتى انفطرت ، كانت كل الدموع في جسدي تنصيب خارجة وصرخت عاليا حتى فقدت صوتي وبدأت والدي يزعجها الأمر، وانزعج هو أيضا وبدأت ساعتهما أعي كيف أمير موقفا كونه لصالح، كان عندي ستة أعوام، وانقصت أكثر حين أدعيت بعد عدة أيام بأنني مريض، حتى والدي اضطر أن يترك المائدة وقت الطعام، لأنه لم يقو على سماع صغالي الهستيري، والذي يحتمل أن يوقظ داخله صدى السوفة الألبية لإينه الأول. ودارمت على إعادة تلك التمثيلية المغرعة التي تقطر القلوب كي أستمتع بفرغ والدي.

وبانتقامي من والدي، أطلقت متعة رغبتي الخاصة في تلك الأيام، كل ما كنت أعله هو أن أسير في غرفة نوم والدي، حيث كانت هناك صورة لسلفادور الأول، فنيذا إنساني تصفك ، لم يكن بإمكانني أن أزور قبره في المدافن ، كان علي أن أنمي كل مصادر خيالي لأعالج جدوة فسادي الموتى بأن أجعل الصور كمشروع حي مثل دودة غفنة وأخيرا أماردها كما تطلد الأرواح الشريرة كي أستطيع أن أخلد للنوم.

كيف يعرف دالي النهج البارائوي - النقدي

النهج البارائوي - النقدي فن كبير يلعب على أوتار المتناقضات الداخلية للشخص باستبصار حين يجعل الآخرين يمارسون اشتياقات ولحظات الوجد للحياة بطريقة تصبح لصيقة بهم باستمرار كما لو كانت ملكهم. وتأكدت في ميكرأ جدا، بصورة غريزية ، ظاهرة حياتي أقبيل الآخرين كما هي التجاوزات طبيعية في شخصية المرء ومن ثم يخفف المرء من اشتياقاته بخلق نوع من المشاركة الجمعية.

بعد ظهر يوم ما ، وفي مدرسة مارسيت براندر فيجوراس ، بينما أعبء الدرج الحجري نحو مضمار الملعب كنت أحس كما لو أنني أقتل في الفضاء . كان الجبن قد حرمني تلك النشوة . لكن في اليوم التالي ، قفزت لأقع على الدرجات ، لنصيب جسدي كله الكدمات والرضوض بعنف الدهش الطلبة والمدرسين، ولم يكن هنا أدنى خوف مما ارتكبت . إن ما فعلته من اعجاز جعلني أكاد لا آبه بالألم. فقد ألهت بالإنسية، ولغني الاهتمام. وبعد أيام قلائل ، كررت ما فعلته وبصورة أعلى بدرجة تكفي لأن تتحول كل العيون تجاهي وفعلتها ثانوية مرات ، اختفي خوفي كلية في التوق الذي يثبث في زملاء الدراسة. ففي كل مرة أهبب الدرج، يتحول انتباه الفصل كله نحوي ، كما لو كان بيدي فضل ما، وأسير في صمت القبور - كالقصور الماثور - كما لو كنت أخلب لبهم حتى الدرجة الأخيرة، هناك كانت شخصيتي تتخلق. وكان جزائي من ذلك كله أكبر مما يسبب من ازعاج فغالبا ما كان يحدث لي أن تملكني نزوة مفاجئة في القفز للفضاء من قمة جدار، رغم المخاطرة الأعظم، كي أهدى من لسوة الفؤاد. بل أنني تحولت إلى قافز ماهر جدا، وودنت في ملاحظاتني أن كل مرة كانت تلك الأحداث تأتي بي، بعد حقيقتها إلى مغزى أعمق لحقيقتي . فكانت الخضرة والأشجار والزهور. تبدو كلها قريبة مني. بعد ذلك، كنت أحس الخفة، أستطيع أن أشارك بصورة طبيعية في الوجود وأن (أسمم) كل حواسي. بالقرص أمام زملائي، خلقت فيهم متعة تساوي متعتي أو حتى أكبر من متعتي. كنت أرى نوعا من الكرامة في غيرهم. يعلو بما أفعل كاتكة الحدث. ويصعب دالي حامل المتعة لكل شخص، ويتحول ضعفه إلى قوة. لقد حملتهم جميعا على الاعتراف بانفعالي وأن يقبلوا به، وأجبرتهم على أن يشاركوني جميعا في نفس الحافظة.

هكذا يصبح ألم الموت متعة روحانية ، بعد أن كان إسبانيا نمطيا. ليس بالنسبة لي (أن يكون هناك سبب) كما قال مونتاني الذي احتقره لعلة البهروحية ، ومماولة المثيرة للسخرية في أن يجعل

الموت، وأن يحرمة من حيويته . وأن يتخطى هله . كنت أفضل أن انظر إلى الموت في عيني وجعلت لنفسي ثورة عاطفية مهذبة للقدسي حزن عن الصليب.

(تعال، أيها الموت،

مغتميا كي لا أحسك

فقد تعيدني متعة الرحيل

مجددا للحياة)

في وجه وقفة كنتك، تنهافت حقيقة النصع من أجل التزييف لدى ميشيل دي مونتان، كل أملي أن يأتني موتي داخل حياتي كصاعقة، كي تأخذني كلية، أو كنبوءة حب، وأن تجعل جسدي طوفانا بكامل روحي، ويمضي الوقت كأن باستطاعني أن استسيغ ياسي، وكان انعدام المقدرة لدى في المعرفة يجعلني أتبه من ناحية أخرى، وكان خوفي يشربني وقاحة الاستخفاف، وكان خال الموت يمتلئني خاصية جديدة في حياتي وعواطفي، حين كانت جالا، معجزة حياتي، تجتاز عملية خطيرة في ١٩٣٦ كنا نفخي وقتنا في حالة من اللامبالاة الظاهرية نخلق موضوعات سورريالية في اليوم الذي سبق لإجراء الجراحة. كانت تسلي نفسها بجمع عناصر مدهشة ومتباينة معا من أجل فكرة ما يبدو أدوات آلية - بيولوجية - الهندوس مع ريشة في الحلمة، وعلى قمة الدريشة هوائيات معدنية منقسمة داخل إنشاء دقيق (ويبدو هذا التركيب مرجعا ضمينا لجراحته الآتية). ولكن ما حدث أنه، في طريقنا للمستشفى داخل التناكبي - كنا نخطط للتوقف عند اندريه بريتون كي نريه اختراع جالا - إلا أن ارتطاما حادا جعل البديعة تنحرف إثر الصدمة وأبغى فغرنا الدقيق. ويمكن لك أن تتخيل كيف كانت تبدو حين وصلنا للمستشفى!

ما هو هام أنه مساء ذلك اليوم كنت مشغولا بإعداد النصحة النهائية من اختراعي ساعة نوم مصنوعة من حلبة ضخمة من الخبز الفرنسي وداخلها ١٢ مصبرة زجاجية يملؤها هير بلون مختلف ينغمس فيه قلم ريشة - وتناولات عشائي بشهية - دون التفكير ولو لثانية في عملية جالا. حتى الثانية صباحا، كنت لا أزال أعمل على انتقان ساعتني بإضافة ستين مصبرة ملونة بالألوان المائية على أوراق اللعب معلقة من الخبز. ثم خلدت للنوم، ولكن في الخامسة صباحا، كانت أعصابي المشدودة توقظني. كنت اتصبب عرقا، مكشودا بداخلي أنفاس ندم. نهضت بغير ثياب باكيما، كان عني ثيابه صور جالا مبعوثتي في أوجه حياتية عدة، وانطلقت نحو المستشفى يصرخ ثوقفي، ولأسهبج كان العرق يغطيني، والموت يربض في قلبي وأخيرا تم تخطي هذا المرض. دخلت غرفة جالا لأخذ كفتها بكل الرقة في العالم، وقلت لنفسي (الآن، جالوشكا، استطيع فتكك). كانت الروح تضيء على ما يصدمها وتجد في رجة نشوة الجماع ذروت. ويصبح الضعف ثالثة قبوتي، وأنا أشري بالمناقضات. أحياء وعياني صافيتان مفتوحتان عن آخرهما.

هل دراسة الطغوس السرية في الفن شيء فيجبل لدى دالي؟

هل تنظنها مصادفة في أن رحلات الطغوس السرية الكبرى كانت غالبا ما ترتبط بالردة والطبل الزائف؟ الحقيقة أن الشرح،

الذي أعلاه كوفيدي في مديحه، يعدا رمزا أساسيا للتظهر من أفعالنا الوحشية. كل ما هو إنساني حين تتجاوزنه روحانية الموت ليصبح طقسا سريا فيبعد مولد «دوفين»، وريث عرش فرنسا، كانت فضلاته تجتمع في بلاط القصر. في وجود كل نبلاء المملكة، ويدعى أعظم الرسامين، فربما يلهم البراز المكسي الباليية. وكان البلاط كله يتردى اللون نفسه. فهذا نيل. وهو قبول للإنسان بصورته المطفة، بربزه مثله مثل موته. بل أكثر من ذلك، كانت الباليية الفضلانية تتمتع بتسوية هائلة، من الرمادي للأخضر ومن الأوكروت إلى البنيتا، كما نرى في أعمال كاردان ولا يوجد شيء آخر أكثر اشتباه العين بصورة ذواقه من ظل البراز الذي ينساب بهرية، الفضيحة الحقيقية هي أننا ما عدنا نجور أن نقول أو نفكر في ذلك. عاش بران الملك دوفين؛ وخذ الأمريكين، وهم غير قادرين على مواجهة الموت، وقد أعطروا من شأن صناعة كاملة قائمة على الشعارات مثل أنت تموت - ونحس نقول كل شيء) كما لو كان هذا هو الفكر لواقع الظاهرة، أو تقلص حجمها، أو تزيينها، وتعيمها، ثم وضع مقاييس لها، أو حرمانها من المناسبة داخلها. لكن موتا يعبر دونها جلال لا يبي بشي إلا بصياة بخيلة، أفكارها ضئيلة. لا جواهر لحياة البشر إذا حرم الموت من معناه. إن الولايات المتحدة الأمريكية ستجد في بران دوفين شيئا غير ذي فخر، لذا سيستبدلونه بحلول قرنفلية بالسكس، أي رقة واعتدال! أنني أحلم بأن أبقي على وفارها واختلاطها حتى الموت.

ربما سيكون ضروريا، كما هو الأمر أيام الأسكوريال العظيمة أن أعود إلى الكوام الروث التي تجعل المرء حاضرا في التمثل البيئي للجسد، والرؤية والرائحة تضرع للمقول والذاكرة القيمة المختصرة عن الروحانية الحقيقية. إن الأجساد الدودية التسلق تنجز مهمتها النبيلة الأخيرة. العودة للأرض. في قبول دراسة الطغوس السرية في الفن والتجزز والموت توجد طاقة روحانية استغلها بشباه عظيم. أنا مقتنع بصورة لا واحة بأن الضربات العميقة التي تدفعني لأزنع أحياء القنفذ الصغير الميت والمتحلل تدفعني بالمثل بدون شك إلى انتقامه.

دالي: اقتل وكل

أهوى أن أعظم جماجم الطيور الصغيرة بين إنساني. وأن أهرس عظامها كي أمص الضاع، والدجاج الذي أورش أن يفسد والمطبوخ في فصلاتها، وكان يدمي الوحيد أنني لم أكل اللينوك التركية المطبوخة ضارة، والتي، كما يقال، تعد طبقا سحريا. أعراف أنني لهم بصورة ضارة، ونفسي، ويعني شهية أكلة لحوم البشر، لما بدأ بالتألي الدليل الدائم على واقعي المعاش. كان لعابي يسيل بطريقة أكثر حياة، حين اقترب شيئا ميتا

بل الأكثر من ذلك أرى الفك عضوا رائعا يعني برغبتنا الخاصة في الحياة، وقيمة الواقع، وهو مجرد صهرج هائل للفساد، والمقابر فيه مناض عشائنا. إن الحقيقة بين إسمنادنا. فقد برهنت الفلسفة نفسها في فن الأكل. فالإنسان يكشف عن نفسه حين تكون الشوك في يده. إن استقرافية كيوزين العظيم قد ظهرت دائما، في مثل أبي، كنت أمام طعام البحر سريما. تلك

وفي كل يوم أغدو الملاك الأول لدار القضاء.

وأغدو الى حياتي الرحمية، التي انتهت في اليوم الحادي عشر من مايو من العام ١٩٠٤، بعد الثامنة وخمسة وأربعين دقيقة، حيث ولدت من بطن شرعية حملتها دونيا فيليبيا يوم رومينيك. كنت أمي في الثلاثين. وتقول شهادة الميلاد أن والدي هو دون سلفادور دالي إي كوزي، قد أعطى يومين بعد ذلك التاريخ كي يسجل شجرتي العائلية لكل من الأبوين. من ناحية الأب كان دون جالو دالي، وهو من أهل فيجوراس، ودونيا تريزا كوزي ساركوس من أهل روسوس. أما من جهة الأم فكاننا دون أنسيلمو دومينيك سيرا ودونيا ماريافريس سادورني، وهما من برشلونة. أما الشهود فكاننا دون خوسيه ميركادير من أهل لايبسيال، وهي إحدى مقاطعات فيرونا، وكان تاجر دباغة يقم في هذه المدينة، والثاني دون أميليو بيغ من أهل فيجوراس ومهنته الموسيقى، ويقع في هذه المدينة، وكان من نفس السن.

كان أبي حينها في الحادية والأربعين، وكان معروفا بأنه (طبيب المال)، لكونه نوتاريو البلدة^(١) ويسكن في ٢٠ كاليه مونترولي، وقد منحت الأسماء المسيحية سلفادور، وفيلبي وجاسينتو وأنا متأكد من أن كل الكرياد قد رحل وأن كل هؤلاء الذين خصيت أرواحهم القضاء الذي نسبح فيه، هذا الطمي اللطيف من الروحية - أراه أبحث حين ظهرت على وجه الأرض، لأنني شكلت التصدي الأعظم لعقريتي إنسان قرر أن يحسم الأمر تجاه الموت. وفي التعاقب الممتد للقرون التي رأت الفنانين. كم منهم كانت له كيميستي في الانفعال الكوني المركز؟ ما أستطيع قوله له، دالي اطعم رغباتي بالجمال الحيوي لكل العبقريات المينة. وأدفع بها للإمام. فأنا الشمس التي تشرق على كل النباتات المفتقة في ليل العصور.

(الموت هو الشيء الذي يخيفني كثيرا،
وبعث للحمم،
هذه التيمة الأسبانية العظيمة،
هي الصعوبة الوحيدة الكبيرة التي
أقبلها بكذ

- من وجهة نظر الحياة)

إشارات :

● ترجمة العمل الأول من كتاب سلفادور دالي (الاعتراقات السرية لسلفادور دالي) - الكتاب الذي أملاه - على مدى ٢٠ عاما - لصديقه الصفيي أندريو باريندو ليصبح بعد صدوره السيرة الذاتية لفنان يقول عن نفسه - لست سورريالي أنا سورريالية

١ - حقيقة شهيرة أن فنسنت فان جوخ كان مثله مثل دالي مسبقا بوفاء أخ

يدعى فنسنت في صباه كان الفنان المستقل مجبرا على الذهاب الى المدرسة

كل صباح والموارد يداير في بها اسمه منشورا فوق شاهد قبر!

٢ - تعني بالاسبانية وفي بلاد لاتينية كثيرة Notario عضو شرعي بمهنة كل ما يخص المال وهي لفظة عامية تعني الحارس المحلي للشروات والاستثمارات

(طبيب المال)

• • •

القتريات بلحمها العذري جمعيه عظام قاسية بصورة تكفي لأن تنمو في الخارج، لكنني أمقت الحمار خارج أصدافه مقتني لطراوة الأسبان.

لقد حكى جوزيف دي مايستر كل ذلك حين علق على إنسان في معركة لا يطيع أبدا رغم أن الأرض كلها القارعة في الدماء هي مذبح ضخم يقربن أمامه بكل شيء بلا نهاية، وبلا مقياس وبدون لين حتى تستهلك كل الأشياء، وتنفرض، ويعومت الموت. نعم، إن الالقاء محنوم، فستفهمنا الأرض جميعا، وأنا لدى هذا الاعتقاد طوال الوقت. فلن تجد واحدا من أفعالي، أو واحدا من إبداعاتي إلا تجسيدا يقابل تلك المعرفة. ولم توجد لحظة في حياتي لم أكن فيها على وعي بحضور الموت. إن ذلك يجعلني سعيدا، ولماذا، أنوي أن أغش قليلا بأجل لنفسي بآياتها، أعني أن أفصح للكوميديا فصلين آخرين أو ثلاثة في هذا القرن القادم، لأنني أؤمن ببعت الأجساد.

أمر سييء جدا أنني لست مؤمنا. لم أفقد الأمل. لقد أوضح للفدسين أوجسنتن الطريق بمصلاته للرب ليعطيه الإيمان. لكن لم يحدث ذلك دونما أن يعطيه السرب أولا الوقت الضروري ليتشبع بالتمتع المتاحة على سطح الأرض. كانت رغبتني في الخلود فيما بعد الحياة بإصرار الذاكرة. أريد أن أكون قادرا على تذكر كل تفاصيل حياتي، السعادة الفاغمة لا تعني شيئا لدي دونما تأكيد التذكر لكل حياتي. أنا أرفض الأشكال الأخرى من البعث وفي تلك الحالة أفضل ألا أموت. في الوقت الحالي هناك على الأقل عشر طرق لإطالة الحياة معروفة تماما، وبغرات النوم الذي قد تصيف الكثير من التوابل للحناء إطاعة الاستيقاظ. سأخاطر ببينا بكفاءة كبرى حين يأتي موعدنا. هذا الاتجاه هو جزء من اللعبة التي أؤديها مع الموت.

لدى عبقريتي كهذه لمحاولة إطالة الأيام قدر الانجاز الذي تحتاجه اعمالها الكاملة. لكن في الحقيقة، إن كل ما أحبه وعمق وذنوب هو أحشائي. إن جمالي الداخلي يتكون من رغبة هائلة تعمل منه الى نوبات، ليس فقط كل ما يقف في طريقه، ولكن وبقراري وحدي بالا أجد ما يفضني والا امتك ما هو ملكي. ودعني أسالك ما هو الذي أكثر من موتي. اعترف أنني اعتقد أن لنفسي حصانة، وأنني أربغ في التحمل حتى أمضي بأقصى حد كي استبتر الموت السماوي في جل خاصيته. وكوني أصبح مثله في عظمتي، أباريه في البعد والكيف. إنها ألهتي العظيمة، الروح الحكمة لنا كلنا. إنها الجمال الفاضل والمطلق. أعرف أن الحياة ما هي إلا مملكة للنقص، لكنني سأجعل من التتابع الطويل واللانهائي للأيام التي تشمل حياتي كملا فساتنا، يجعل نقطة تماس مع الله. وكنت أود كتابة قصيدة إليه، ربما تقول أها الموت، ألهوتي الجميلة، أنت التقيت الكاهن الأكبر، أنت التقيت الصنوء،

وخدمتني
لذلك أعبدك،

نحن نعمل معا كي نشكل معادلا للأشياء المطلقة
التي لم يكن لها أبدا ما يساويها

العلم المهمل «الفرينيوجيني» أو فن انجاب الأولاد

تأليف : بيري توبولييه ترجمة : لطيفة ديب *



بيئة دماغية موفقة، هي الشرط الذي لا غنى عنه من أجل الموهبة المتفوقة». فيفضل دراسة متقدمة جدا للظروف وأساليب الانسان. كان «برنار مولان B. Moulin» يعتقد انه وجد الاجابة على السؤال الثنائي كيف نتجنب إزراءتنا موسيقيا أو خطبيا أو وزيرا أو عالما عبقريا؟ إن اسم هذا العلم «الفرينيوجيني»، الذي يتشكل بطريقة غريبة من ثلاث كلمات يونانية، يعني، «فن إنجاب أولاد» تكون لهم (أعضاء فكرية) جيدة. هذا هو التفسير الذي أعطاه «مولان» نفسه في كتابه المهمل جدا «فرينيوجيني» الذي ظهر عام ١٨٦٨م عند الكتيبي «دانتي Dantù». فبرزت فورا تزكية مزدوجة الأولى لفراسة الدماغ والثانية لعرف كمال يتعلق بالانجاب المنهجي لاناس متفوقين.

يبدو «فن انجاب الأولاد» منسيا جدا اليوم، لقد ورد ذكره في المعجم الشامل للقرن التاسع عشر. إنما ليس في فهرست «تاريخ العلوم العام» (المطابع الجامعية في فرنسا). ولما كان أقل نجاحا من علم التنجيم أو فن علم الخيمياء (الكيمياء القديمة، علم تحويل المعادن) لم يصمد، حتى بقدر ما يسمى عادة، «العلوم المزيفة» مثلا وصحيح أن علم فن انجاب الأولاد لم يكن له سوى عالم نظري واحد أوحده، إنه مؤسسه الفرنسي «برنار مولان Bernard Moulin».

مع ذلك لهذا العلم غاية لا يمكننا التشكيك في أهميتها. فهو يقدم «المتمججين المهتمين بسلاماتهم وسيلة سهلة لتزويد أولادهم

* كاتبة من سوريا
تشكيل ضوئي للفنان اسماعيل شوقي - مصر

علم الحديبات

أما «الفيزيولوجيا» (فراسة الدماغ) فقد تركت ذكريات أكثر عددا، كما تشهد بذلك العبارة «إن له حلبة الرياضيين». إذ أن فراسة الدماغ هي بعبارة بسيطة علم حديبات الجمجمة. فـدغال (Gall) (الذي ولد ألمانيا عام ١٧٥٨ وتوفي بفرنسيا عام ١٨٢٨) لم يكن مجرد مبدع هذه النظرية التي سرعان ما أصبحت مشكوكا فيها) بل كان فضلا عن ذلك، عالما ناجحا بتشريح الدماغ كما قال فلورانز Flourens، عالم الفيزيولوجيا الفرنسي «يجب أن نميز في غال Gall بشكل خاص مخترع فراسة الدماغ والمراقب الأشد تعقلا الذي كشف لنا بعبقريته دراسة تشريح وفيزيولوجيا الدماغ». لكن «مولان Moulin» كان مهتما بالتاكيد «غال Gall» العالم بفراسة الدماغ أي صاحب المسئلة القائلة بوجود صلة فطرية بين شكل الجمجمة (وكذلك شكل الدماغ) ووجود بعض المزايا الفكرية، وال«اخلاقية» أو «الحيوانية». كان «غال Gall» في الفترة الأولى، يتحدث عن «كشف الجمجمة الشعاعي» أو عن علم الجمجمة، وكان يطمح إلى رسم شكل هو عبارة عن مخطط جمجمة تبين فيه مختلف الحديبات أو العجرات المعرة. لكن بدءا من عام ١٨٠٠، أصبح تلميذه «سبورزيم Spurzheim» معاونه لعدة أعوام، وهو الذي أسمى العلم الجديد باسم «فراسة الدماغ» أو «الفيزيولوجيا». وأضاف أثناء ذلك عدة حديبات جديدة إلى اللائحة الأصلية فكانت المنطقة الجبهية إجمالا، تحتجزها السمات الفكرية، بينما كانت الأقسام الخلفية والجانبية تخص «الفراشه». وفيما بعد سمي بتعيين السلالات الجبهية «الأكثر ذكاء» و«السلالة القذالية» أو «القذائية» (نسبة للذئبال أي مؤخرة الرأس) التي نما عندها بشكل خاص حقل اللسان. كذلك أمكن ملاحظة أن الرجل أكثر ذبهي، وأن المرأة، بالطبع، أكثر قذالية. فبالفعل يوجد عند الرجل «تفوق العقل والمنطق» بينما عند المرأة «تسود الحساسية وتوجه».

يبقى أن المصطلحات المستخدمة في تسمية «الأعضاء» لم تكن تخلو من سحر فكان مقر «الميل للانسلا» (ميل يدفع المخلوقات للانسلا)، ومقر «الرغبة في البقاء في البيت، والخوف من الاسفار»، ومقر «الاعتنائانية» (ملكة تسمح بإدارة الممتلكات بشكل جيد لكنها تجلب أحيانا، مع الأسف، البخل أو السرقة)، ومقر السببية (تقابل الذوق العلمي للراضح في البحث عن الأسباب أو العلل)، ومقر «الامتداد» (موهبة تقدير الأبعاد)، الخ. وكان «غال Gall» يلجأ إلى وسائل متنوعة لإنشاء مخطط الجمجمة

وهـيتزـيغ Hitzig و «فيرييه Ferner» الذين قاماوا حوالي عام ١٨٧٠ بأبحاث هامة حول تتركزات الدماغ الوظيفية وهيات فراسة الدماغ مولد «قياس الجمجمة» الصحيح باعتمادها التحريض على اختراع أدوات متنوعة للقياس والتضجيج على تجميع جماجم ومقارنتها. وبفضلا عن ذلك فقد قيت مجموعة الجماجم التي كانت تخص «غال Gall» في (متحف التاريخ الطبيعى)

ينبغي أن نتذكر أنه في زمن «غال» كان اعتقاد لا يزال سلما به، هو أن «النفس» ذات بسيطة لا أجزاء لها، وأن مقرها العضوي الوحيد، والكي هو الدماغ. وجعل مجموعة من الوظائف في هذا الأخير، كان يعني إمكانية فراءة «تحاليل» له تشريحية وفيزيولوجية جديدة. فضلا عن ذلك، ينبغي ألا نفرط في تبسيط النظريات الفراسية الدماغية. كان «غال» يسلم من جهة بأن المواجه المتنوعة والفراش المختلفة يؤثر بعضها في البعض الآخر، وأنه من جهة أخرى يمكن أن يكون للجو وللثقافة والوسط بشكل عام تأثير على نمو الفرد.

إن مذهبا كهذا، كان فيه بالتاكيد، أثر من المادية (مذهب فلسفي يعتبر المادة الواقع الوحيد وينكر وجود الروح والعالم الآخر، مما تسبب لعلماء فراءة الدماغ ببعض الإزعاجات. فخطرت دروس «غال» في فيينا عام ١٨٠٢ لأن السلطات الكهنوتية كانت تعتبرها خطرة وألغت الحكومة الفرنسية أيضا الدرس الذي كان يعطيه «سبورزيم Spurzheim» في باريس عام ١٨٢٢ لأنه كان هداما للمبادئ الدينية والنظام الاجتماعي.

ولم يمنع هذا من أن يكون لفراسة الدماغ نجاح جميل في فرنسا حوالي ١٨٣٠ وليس فقط لدى البسطاء وغير المتقنين فعندما أسست جمعية فراسة الدماغ عام ١٨٣٢ في باريس، كان برويس Broussais،^(١) أمين سرها العام، لكن الفيزيولوجي الشهير «مطر Muller» كان يرى في نظرية «غال» (سلسلة من الادعاءات الاعباطية يجب إقصاؤها عن حرم العلم)، وأصبحت الاعتراضات تتضاعف بسهولة متزايدة - مثلا الاعتراض التالي إن فحص الجمجمة لا يمكننا من استخلاص نتائج عن شكل ونشاط الدماغ لأن السحابة والوسائل الراسي - السيمسائي يمنعان الثاني من أن يتقبل تماما على الأول. أما نابليون، فقد استفاد من أوقات فراغه في جزيرة «القديسة هيلانة» في صياغة هذه الملاحظة الثابتة «ينسب «غال» بعض التشنجات ميولا وجرائم ليست موجودة في الطبيعة ولا توجد في المجتمع إلا بشأثير العرف. فمأذا كان سيمسب عضو السرقة لو لم يكن هناك ملكية. وعضو السكر لو لم يكن هناك مشروبات روحية، وعضو الطموح لو لم يكن هناك مجتمع».

كما كانت هناك انتقادات أخرى أكثر ميثافيزيكية وتقوق الانتقاد السابق بكثير. كانت ثلثي من روحانيين يميزون في فراءة الدماغ نوعا من الحتمية المضادة للحرية البشرية. لكن هذا الحملات كانت تتجاوز جالة «غال» و«سبورزيم» الوحيدة فكانت تستهدف أيضا، الأعمال «العلمية» الحقيقية التي كانت تؤكد على وظائف

فكان يتخصص تماثيل الرجال العظام في الماضي - أو كان أيضا يسخر بعض المحاليل ليجعلهم يظهرن طوعا مبررات طباعهم وميولهم المتنوعة ثم كان يراقب عجرات للبحر عندهم: إن العلم التقليدي أقصى بسرعة علم الجمجمة هذا بكامله. غير أن فلورانز كان محقا في ملاحظته ضعب آراء «غال Gall» فهو ليس سلف «بروكا Broca» وحسب، بل سلف انصمار فريتش Fritsch

الدماغ وتعمل تقريبا الى وتعريف «النفس» بمثابة فرضية عديمة الفائدة. فكتب «بول جانيت» Paul Janet، الدافع الخمس عن الروحانية، مقالين كبيرين نشرتهما مجلة العالمين عام ١٨٦٥، بين فيهما أن الفيزيولوجيا غير قادرة على تهديم الايمان بوجود «النفس». والحق يقال، كانت الحالة مبهمة غالبا فقد نشرت «فراسة دماغ روحانية» وكان عالم «فن انجاب الاولاد أو الفرنيوجيني» «برنار مولان» يستند هو نفسه الى الروحانية.

الفن المنهجي لانجاب أناس كبار وأناس عظماء

كان الموضوع حتى الآن يتعلق بعلم نظري محض. أما «غال» فكان يرى أيضا فائدة عملية كبيرة من وجهة النظر الاجتماعية، كانت تستمخ بمعاقبة المجرمين - وفق أسلوب أكثر تبصيرة - الذين يخضعون لتأثيرات مؤسسة ناشئة عن عجرات مخيم، هنا تفكر بالطبع، في الآراء التي ظهرت فيما بعد لـ «سيزار لومبروزو» Cesar Lombroso حول «المجرم طبيعته» (و«جدير بالملاحظة وجود حب الاستطلاع الشديد ذلك، في القرن التاسع عشر لـ «هجامم القتلة» و«ادمة المجانين والبلهاء»، كما كان يقال آنذاك. ولم يقل عنه، في الأصل، الاهتمام بهجامم «البدائين». لقد كان هذا التلاقي يخضع لنوع من التطق إن الفكرة التي انبثقت من إعمال «فرغ» و«لومبروزو»، هي أن «البدائين» و«البلهاء» و«المجرمين طبيعيتهم» تجمع بينهم ميزة مشتركة - إنهم المتوسطون بين الحيوان والإنسان. - فكانت تقول بعض التصورات الدروينية المنشأ.

وفوق ذلك، كان عن فراسة الدماغ أن تستمع بالكشف عن (قدر) و(قدر) الاولاد من رؤوسهم بشكل يسمح بتخصيص المكان ونوع الحياة اللذين يلازمان كلا منهم، فيقول بذلك أحد أكبر أسباب القلق القائمة في النظام الاجتماعي. وتوجد هذه الاهتمامات عند «مولان» إنما بشكل أكثر فعالية فهو لا ينبغي فقط، ملاحظة (الأقدار) المكتوبة في طبوغرافيا الكشف الجمعي بل إنه ينبغي مباشرة، انجاب مخلوقات كثيرة للمواهب. ولنستخدم العبارات التي قالها «ماركس» قبل ذلك بقليل، فنقول لم يكن الأمر يتعلق بتأويل البشر بل بتحويلهم. لكن لغة مربى الحيوانات كانت أكثر مطابقة إذ قالوا: ينبغي أن يعمل للبشر ما يعمل للحيوانات. هذا هو المشروع الكبير المين بوضوح جلي (ومن وجهة نظر قومية تقريبا) منذ السطور الأولى من مقدمة «الفرنيوجيني»، فلنقرأ: «بينما كانت انجلترا تصل بفرط من الصبر والمراقبة الى تحسين سلالات حيواناتها الأهلية، وفيما كان جيرناتنا الانجليز يجرؤون خيرة تجاربهم، كانت تقوم سرا في فرنسا، دراسة أكثر أهمية. فلم يعد الأمر يتعلق، هذه المرة، بجسدي /سوسايدون/ ولا ببقرة / درهم/ حتى ولا بالخيل الرائعة التي كانت يمتلكها الأمير الروسي /أورلوف تشيمايسكي/ كان العرق البشري نفسه قد اتخذ بدوره موضوعا لتلك الدراسة»

وفي القرن التاسع عشر، حملت مراجع فن التربية تلك على

محمل الجذ. وكانت النجاحات التي أحرزت على سلالات الأبقار والأغنام والخيل قد أثقلت العقول، فقد أراد بعضهم، معتمدا على الأمثلة التي قدمها التدين - الفن الجديد الذي تأملت نتائجه السريعة - أن تطبق على البشر، الطرق المستعملة في تحسين الحيوانات الأهلية.

هكذا ولد علم ييدو، هو الآخر منسيا، إنه «المغالانتروبوجيني» Mégalanthropogénésie، أي الفن المنهجي لانجاب أناس كبار الجسم وأناس عظماء وكان «بيرنار مولان»، يعرف كتاب «روبيرل جن» الذي ظهر تحت هذا العنوان حوالي ١٨٠٠، لكنه لم يكن يعلم بجميع استنتاجاته، لأنه، حسب النظرية المغالانتروبوجينية كان ينبغي تزويج ذوي العقول الكبيرة من الجنسين.

وكان «روبيرل جن» ينادي خاصة بوضوح، بمنهج اختبار. وكان هذا المنهج، كما لاحظ بعض النقاد، يؤثر العديد من (الصعوبات الفيزيولوجية والاجتماعية) ثم إن فاعليته كانت مشكوكا فيها، إذا ما صدقنا الحكم القاسي التالي في هذا الموضوع

(كتب أحد اصدقائنا بقناعة، كتابا عن المغالانتروبوجيني فقال إنه اختار امرأة، لا تلائم ذوقه بل مبادئه وقد تصرف في كل شيء تبعا للقاعدة التي كان قد رسمها بنفسه، فأنجب ابنا وحيدا لم ير أشد غياه منه).

ولم يفعل «غالنتون»، عام ١٨٧٠ أقل منه، فقد أنشأ طبقا للقاعدة عينها، علم تحسين النسل (وقد استعمل هذه الكلمة للمرة الأولى في كتاب «أبحاث في الكلية الانسانية الذي نشر عام ١٨٨٣). وكانت السطور الرئيسية شبيهة جدا، من وجهة النظر الاجتماعية، بخطوط المغالانتروبوجيني ويبر هذا الشيء في عنوان الكتاب الذي أصدره غالتون عام ١٨٦٩ وهو «البقراطية الوراثية»، الذي يشدد على ما يسمى اليوم انجاب النخبة. ولم يظهر هذا المجلد إلا بعد سنة من التحدي الذي أطلقه «مولان» إذ كانت انجلترا تيرهن على أنها قادرة على تخطي التحسين الحيواني الى التحسين الاناسي.

في فن كهرية الأعضاء

إن الطريقة التي اختارها عالم الفرنيوجيني أو فن انجاب الاولاد كانت تختلف، فنيا، كل الاختلاف عن تلك التي أوصى بها «روبيرل جن» والتي أوصى بها أيضا، من بعده «فرانسيس غالتون». قمبدا «فولان» الرئيسي، هو أن الانجاب «سحب تصوري حقيقي». وبصهر المعنى يصور الولد والديه «كما كانوا حين الجماع» (ما يسميه «مولان» أحيانا «البقراطية الحاسمة»).

ويمكن اختصار الراهنة بما يلي: إن الأعضاء الدماغية «المتكبرة» بشكل خاص عند الحبل، ستكون بصورة خاصة قوية وفعالة عند الولد - فينتج عن ذلك، من أجل الحصول على الذرية المثبتة، أنه ضروري وكاف أن يخضع الوالدان نفسيهما في حالة

عظلية وفيزيولوجية ملائمة في «اللحظة الحاسمة».

إن «هيبوكرات» و«متيسو» مؤلفي تاريخ الفحل الجسني، موافقان عن هذا الرأي، فنقرا (إن المني لها خاصية إنتاج أجسام مثشابهة لتلك التي صدرت عنها أو التي أنتجتها)، ويعتقضي نظريات «غال» بأن للموابع تمرکزات محددة بإحكام . فمن أجل إنتاج عضو دماغي ما، بشكل مميز، بحيث يحصل على هذه الموهبة أو تلك ، يكفي أن تكهرب العضو المقصود بتركيز خاص جدا عند الدقيقة الحاسمة.

ربما لاحظ القاري» عند هذا المقطع، أن نظرية الفرينيوجيني أو فن إنجاب الأولاد، مدينة كثيرا لـ «لعلم الكهرياء» الذي يقر «مولان» بفضلها عليه . فالكهرياء تلعب دورا هاما في الجسم البشري، وموازنة لهذا ، يجب أن نذكر «مفعول المسائل المغناطيسي» . إذا تخطلت سلسلة بأكملها من المفاهيم الفرينيولوجية والتصويرية والكهربائية مع رجوع متعدد الأشكال إلى «النسج الدماغية» ، إلى «نفحات هاجئة» وإلى «الانتاج الجزيني» . فينتكسر لنا أن «مولان» ، وإن لم يتحدث عن ذلك ، لم ينس العرف الذي يقود إلى «غالفاني» ونظريته عن «الكهرياء الحيوانية».

إلا أنه يجب عدم الاعتقاد بأن آلة كهربية عادية هناك بالتاكيد . بعض صفات التشابه بين التفاعلات الكهربائية والتراكبات من المادة الرمادية . لكن المسائل الذي «يقوم بكتن» من المجزأت في الشخصية الانسانية ، ليس المسائل الكهربائية العادية التي تعرفه الفيزياء، إن له بعض صفاتها (الحرارة ، السرعة) إلا أنه أكثر «نقة» فيفضل إذن أن تطلق كلمتا «السائل العصبي» أو «النفحة الحياتية» على الكهربية الخاصة «التي تعمل بمثابة وسيط بين النفس والجسد» . لكن «برنار مولان» ، في الواقع ، وبعد أن أخذ هذه الاحتياطات، يجب كثيرا التحدث عن الكهرياء والتكهرب . وذلك بالتاكيد ، لأن هذه المفاهيم ذات صبغة أكثر «علمية» من الأرواح القديمة الحيوانية . وأيضا ، لأنها تدخل شيء من المعقولة فكرة التصوير . إليكم بالفعل ما أنتيحت قراءته عام ١٨٦٧ في «المرشد الشامل» . إنشاء العاصف . رسمت للصاعقة على جسد الطفل، صورة الشجرة التي كان قد اتخذ منها ملجأ له ليس هذا برهانا على أن الكهرياء تملك قدرة ناسفة مدمشة؟ من الجائز أن يكون مثل الصاعقة ذاك قد أثر في «دماغ» مهما يكن من أمر يفسر هذا ، أن الخاصة الرئيسية للمني هي الخاصة التصويرية .

كوبيدون (إله الحب) واضطراب الطباع

لنذكر للعلماء الاختصاصيين، دون إبطاء الأهمية الخاصة التي يتكسبها في رأيهم المبدأ الفرينيوجيني . هي مفيدة للجميع طبعاً . وبفضلها ستمكن (الأسرة الغفيرة) الأوروبية التي تعيش في أماكن ضيقة من أن تنقل إلى أولادها الكثيري العدد جدا «الحيل إلى العيش في المستعمرات» وتستحل آلاف القضايا الانسانية الأخرى، بطريقة مماثلة . لكن حالة «العلماء» تبدو ملحة جدا بشكل خاص . فبالفعل

وحسب «مولان» يجد أصحاب العقول الكبيرة، صعوبة في التوالد . ويقول «مولان» . (إن أعضاء الدماغ عند هؤلاء، هي في نشاط تام إنما فقط حتى يصلوا إلى النوم وإلى هيكل الحب، في هذا البلد المجهول الذي لم يبلغه أبدا «باسكال» ولا «بوالو» ولا «بوتون» ، بقدر ما يكون العلم السامي وكوبيدون، متناظرين نجد اضطراب الطباع الكبيرة اكيدا وقدرات هذه الطباع الكهربية - المولدة مبهمة) قد لا تكون مبالغين مهما كررنا أن الوالد الأكثر كهرباية يفرض طابعه أصا من هذه الناحية فليس الرجل المنقوق هو الأكثر كهربية . إن «زوجه الأقل ميثاقية» عادة هي على وجه العموم أفضل كهرباية . فينتج وهن «يولد كثيرا من أصحاب العقول الجافة ذوي المهارات الكبيرة» . قد يمكننا الاعتقاد بأن (برنار مولان) الإنسان، هو الذي يبدي هنا خوفه أمام المرأة - المرأة، التي تحمل قدرة ذات قوة متفوقة ، لكونها قد تهب لمعركة الحب بشكل أفضل بكثير من «الرجل» . لكن يبدو أن فكرة المهارة الدنيا في الحب كانت منتشرة بشكل كاف في القرن التاسع عشر . إليكم مثلا ، ما أعلنه ناقد (سبق أن ذكرناه) للعلوم الميفالوتروبوجينيزية

(إنه لأسر مدمش بقدر ما هو محقق، عقم الرجال العظام والعلماء الكبار) . إن اهتمامات من هذا النوع ، لم تكن بالتاكيد . غريبة عن «غالتون» . عندما كتب (تراه دفعا عن النفس) مؤلفة حول «العبقرية الوراثية» (راجع مجلة البصحت عدد ٩٦ ص ٤٨٨ شهر مايو ١٨٧٥) .

مهما يكن من أمر . فالعلاج فيما يلي . يكفي اتباع نصيحة يقدمها «روبرج» الذي كان محققا حول هذه النقطة بالذات فيقول على الأب (إلا يسلمجس زوجته إلا بعد أن يكون قد ألهم مخيلته بمشعل عبقريته) .

وفي التعبير الفرينيوجيني، يقال ما يلي (عند القذف المنوي، يجب أن تكهرب بشكل قوي، حدة مقابلة لموهبة فكرية ما، فتبعث بصورة طبيعية، سائلا كهربايا مولدا غزيرا جدا) . هكذا يجب على وزير أن يفكر أثناء معانفته زوجته «بالبخطاب الذي يجب أن يلقيه أمام النواب . أتريدون موسيقيا أعظم من روسيني؟ ما عليكم سوى حل «مسألة موسيقية» في «اللحظة الحاسمة» أتريدون إنجاب عالم هندسة فيفوق «أرشميسين» ما عليكم سوى أن تدرسوا انفسكم دائما في الظروف ذاتها . لـ «مسألة من علم الديناميكا، وإليكم انفسكم ما هو أفضل من ذلك: قد يستحسن أن يطبق النشاط الذي يرغب للطفل أن يبدع فيه . فمن أجل إنجاب موسيقي، يقول «مولان» يجب العناية بـ «مدننة لحن غنائي يهيج النسل» . يلاحظ مع ذلك، أن هذه الطريقة يمكن أن تثير صعوبات . مثلا في حال وجدت الرغبة في إنجاب عزاز كمان أو قائد جوقه وعلى هذا يكون الحصول على عالم في الرياضيات أكثر سهولة بالتاكيد . فلا نناقش التفاصيل ، المهم إدراك صلب المبدأ . والأمور هام ، فضلا عن ذلك من حيث كونه على اتفاق تام مع التوراة . يكرس «مولان» فصلا بأكمله لهذه النقطة،

مشيرا الى «طوبيا» و«سارة» من بين الآخرين، كيف نجحنا في خلق «حديقة الورع» بتطبيقهما الطريقة الفرينيوجينية قبل الحالة النهائية.

وقبل كل شيء، ينبغي أن تكون الحالة تامة نفسيا وفيزيائيا. في حالة التوراة كان الهدف إنجاب عقول وهيت القداسة، غير أن الوسيلة ذاتها، يؤكد العالم الفرينيوجيني، تصلح عندما يتعلق الأمر بـ (آراء صناعية وتجارية).

لا تسيئ، أخيرا الإنذار الذي وجهه سينبالدوس Sinibaldus في مؤلفه «الجينياتروبيا» Geneanthropoeia، فقال: (إننا حملت امرأة من رجل في حالة سكر، ستضع جحيضا أو مخلوقا من الجنس المؤنث...).

اختبار جريء

تبقى مسألة الإثباتات الاختبارية فالفرينوجيني، بالمعنى الصحيح، فن ثبت بالتجربة، أي بسلسلة من الحالات التاريخية: نابليون، وبلينغتون محمد الثاني، سزوستري، موسي، بطرس الأكبر، ميرابو، الملكة إليزابيث لوييس الحادي عشر، تيبير، ديومستين، يوردالو، ل. تاس، رافائيل جان دارك، بطرس الطاعي، «مولار» (الملقب بقاتل النساء)، إلخ. شيء مذهش حتى الآن. غير أن العلم الاختباري لا يكفي بملاحظات تجريبية مؤقتة ينبغي إجراء تجارب تسان بدقة. لقد حقق فرينسا المجد باجناتري هذه العتبة العلمية فكانت «تجربة الفرينيوجيني الأولى التي تمت بمعرفة وبجراءة في فرنسا بفضل تعاون» كاتب بالعدل في إحدى القرى (لم يشأ، للأسف، أن يحفظ التاريخ اسمه).

كان هذا الكاتب بالعدل مقتنعا بأهمية نظريات «مولان» فقرر أن يكون من نريته صحفي، فركز فكره كما يجب، وفي الواقع لم يكن له ابن بل ابنة (هكذا الحال دوما، لقد كان جسم زوجته أكثر تكهريا من جسمه). وكان هناك أمر مزعج هو أن كان لابنة الكاتب بالعدل حديقة ظاهرة لكنها لم تكن موجودة في دليل «غال» و«سبوريزيم» الدماغى - الشعاعى. مع تلك نذل هذا الإنعاج بمناسبة سعيدة إذ كانت جمعية «إدمبورغ الفرينولوجية» قد اكتشفت لونها حديقة الصحافة، حديقة «الحرب الكلامية اليومية». وكانت هذه الحديقة التي تمتلكها ابنة الكاتب بالعدل، إذن فقد تحقق النجاح التجريبي. وقام الكاتب بالعدل منفعها، بتحرية ثانية واختار هذه المرة أن يكون له ولد شاعر. لقد عرف «بيرنار مولان» قلق العالم النظري الذي ينتظر قرار تجربة حاسمة. (هل ستكفي بضعة أبيات من «راسين» تلى في الوقت المحدد، لتفكيح التربة وتحديد الوريد والتليار الشاعريين؟) نعم، لقد سجل نجاحا جديدا - لكنه أقل وضوحا كان عند الابنة الصحفية إلا أن الوريد الشاعري ذا اللون الأحمر الفاقص والمتشكك على الجبين على نحو واضح في المكان الذي عينه «لافاتير Lavater» كان موجودا بالتأكيد. ربما ايتسم أصحاب العقول المشككة، بل إن «مولان» توقع

«تهكمهم الساخر» قصيرا، لقد لزم يضع سنوات لاعداد بقرة «درهم»، فلماذا يكون النجاح فوريا في حالة الانسان؟ إن «مولان» يطلب عشرين سنة كيما يبلغ علمه تمام النضج.

لقد نزع علم الوراثة الحديث كل اعتقاد بالفرينوجيني، ومن الجائز أن نظن أن «مولان» كان، في الوقت الذي كتب فيه مجله، متخلفا بوضوح عما كان يمكن تسميته الحركة الرئيسية للعلم في زمنه. ونحو عام ١٨٦٨، لم يعد للفرينولوجي أي اعتبار في الأوساط «التقليدية»، فقد يوشى بالقيام بتجارب على الدماغ، إما بالتهكرب أو بالاستئصال وكان العلماء يلجأون إلى الطريقة السريرية بقصد تحقيق دقة ثابتة، ومبدئيا، لم تكن الطريقة التجريبية تطبق إلا على الحيوانات، لكن في الواقع، كان بعض الباحثين يفتنمون بعض حالات مرضية لاجراء تجارب عليهم كما يغفون على الكلاب والجرذان وخنازير الهند.

وسابقا، ما يقرب من مئة سنة، كانت ترتفع احتجاجات بمناسبة التجارب الجزيئية التي كانت تجري، فلنقرأ: يجب الاحتراس من التشبه بالسلوك الاجرامى الذي قام به هذا الطبيب الأمريكى المذموم «برتولوو»، الذي قام منذ سنة تقريبا، بغرز إبر كهربائية في دماغ امرأة كان دمل محتاج قد أنتف جمعتهما. وذلك بقصد إجراء دراسة على مسألة فيها. يجب الاعتراف بأن تطبيق «مولان» الفلسفى - العلمى لشئ كان أقل دقة، فقد كان أقل عنفا أيضا.

من جهة ما، كان أقرب إلى أرسطو منه إلى «كلود برنار» فالعصرى هو بالضرورة، متأثر بمظاهر فكرته الفاضلة النوعية جدا، لكن، قد يكون مغلوطا الاعتقاد بأن مخيلة «مولان» كانت تعمل بشكل يختلف عن مخيلة «مشاهير العلماء» لقد اتفق أن كانت التشابه والاستعارات التي استعملها عالم الفرينيوجيني (كهربة - تصوير) غير واقعية بالفرض.

ولا تنسى بالمقابل، أنه من «كليبر» و «نيوتن» إلى «ماكسويل» وإلى البيولوجيا الجزيئية أوجدت تشابها واستعارات سابقة للتجربة، لم تكن تفرق إقتناعا بكثير. تجارب «مولان»، وقد أعطت نتائج جيدة، وما كان «غير علمي» عند «مولان»، ليس استعمال التشابه بما هي عليه، بل عدم الدقة في تنفيذها وفي تحقيقها لننتم كلانا بمسؤول بسيط: ألا يوجد، حتى في هذه الأيام أعمال تدعى (العلمية) بدرجات متفاوتة، سوف تظهر غريبة في غضون مئة سنة تقريبا بقدر ما كان عمل صاحبنا عالم الفرينيوجيني؟ لكل امرئ جوابه

الهوامش

١ - بروسبي طبيب فرنسي ولد في سان - مالو (١٧٧٢ - ١٨٢٨) بنى تصور (الطب الفيزيولوجي) على أساس إثارة للنسج.

اللغة العربية من خلال نظرة عصرية

عبدالمك من تاض *

مشلول في منظورنا على الأقل لا تستطيع أجهزتها أن تصنع شيئاً ما عدا انتظار الراتب الشهري...!

ويبدو أن كتاب «اللغة العربية إسهامات عصرية» (٢٣٦) صفحة - نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب) للدكتور حسام الخطيب جاء ليقدم مقاما وسطا بين أولئك وهؤلاء فلا العربية قادرة على تناول كل شيء والتهوؤس بكل شيء ولا العربية أيضا خاملة متخلفة وعاجزة عن التهوؤس بأي شيء، إنها لغة أزلية حقا. ولكن هل ننظر الى هذه الأزلية فيها على أنها مريّة ومحمدة أم على أنها عبء ومرازة؟ إننا، في تصورنا الخاص، لا نجعل من أزليتها محمدا ولا مرازة - فهي لغة كبيرة يسمح لها كبرها وعظمها أن تتكيف بسرعة على النحو الذي يرد لها وخصوصا في المجال التقني، بشرط واحد ووحيد. أن يرقى أهلها الى مستوى الإيقاع الحضاري للعصر، وأن يستعيدوا الثقة في النفس فيبادروا الى الإيمان بقدرته لغتهم وقد برهنت اللغة العربية بعد، في بعض بلدان المشرق، على كفاءتها العليا في التكيف مع كل العلوم العصرية. وواضح أننا نوميء الى التجربة السورية الرائدة التي لم تنعم في كل العالم العربي... كما أن التجربة الجزائرية يجب أن تكون رائدة في المغرب العربي حيث إن الجزائر في ظرف زمني قصير استطاعت أن تمحو رطانة اللغة الفرنسية من جميع الإدارات الجزائرية، وتحل محلها اللغة العربية كما أحلت اللغة العربية، محل الفرنسية في جميع مستويات التعليم الثلاثة بما في ذلك الاقتصاد، والتجارة والحقوق، والفلسفة والرياضيات، وعلوم الأحياء (البيولوجيا) ... ولم يبق إلا بعض الفروع القليلة التي لم تعرب كالطب مثلا لكن ذلك كله لا يعني أن اللغة العربية جاوزت المحنة، وأن أهلها أصبحوا يتحكمون فيها تحكما عاليا ابتغاء اصطفاها في كل مضطربات الحياة وفروع المعرفة والعلم... فإننا لنسأ راضين عن الطرائق التي تدرس بها العربية ولا عن كيفية استخراج المصطلحات العلمية وغير العلمية... إننا مطالبون جميعا بتنسيق الجهود وتوحيدها من أجل التوصل الى نتائج مثمرة توشك أن تنفض غبار الغموم عن العربية

إنني أتمنى اللغة من حيث هي كائن اجتماعي كالطفل الذي نستطيع أن نكونه للمستقبل بتعليمه وتنقيفه وتربيته والأخذ بيده سلوكيا وذهنيا وفكريا ليكون رجلا صالحا نافعا لمجتمعه وللإنسانية كلها.

ما أكثر ما تحدث الناس، قديما وحديثا، عن اللغة العربية ما بين متناهر لها، مدافع عنها، وما بين منأوى لها، مهاجم إياها. ولا تظل الساحة العربية، على عهدنا هذا، شيئاً من التعصب ولا اعمى على اللغة العربية من ذويها والناطقين بها أنفسهم حيث ما أكثر ما نلهمهم يزعمون أنها عاجزة عن التطور والتطوير وأنها عسيرة النمو، وأنها معقدة التركيب، وأنها لغة محنطة... وهو ادعاء غير مؤسس ومزعم لا يخلو إما من حقد عليها وإما من جهل بها وفي الحالتين الاثنتين لا عذر للمختبرين.

من أجل ذلك نرى هؤلاء يجنحون لاصطناع العامية في أحاديثهم وربما في أحاديثهم العامة بوسائل الإعلام (الإذاعة والتلفزة خصوصا) طورا، ولحصول الترتيب في شيء من التكلفة، البادي بإحدى اللغات الأجنبية الغربية (الفرنسية في المغرب العربي، والانجليزية في المشرق) طورا آخر. وقد لاحظنا أن اللغة العربية أمست غائبة من لغة السياحة في المشرق والمغرب، أما في المغرب فيوظف الفتيان الذين يتقنون الفرنسية وبعض الانجليزية للتعامل بهما مع السياح في الفنادق الفخمة... وأما في المشرق العربي فلا تكاد تصطبغ في الفنادق الفخمة... إلا برطانة الهنود وسواهم من الجنسيات الآسيوية الذين لا يتحدثون لغة انجليزية راقية صوتا وتركيبا، وإنما تراهم يقطعون جملهم تقطعا بدائيا يؤذي ولا يمتع... ولا يعني شيء من هذا الامتداد الهيمنة الثقافية الأمريكية مشرقا، والفرنسية مغربا، ومغاربيا كما يقال الآن في المغرب العربي.

مع أن جمال اللغة العربية لا يكاد يعادله جمال، وهي نتيجة لذلك، أول لغة السياحة على الأقل فيما يعود الى التخاطب مع السياح العرب لو كونَ فتيان وفتيات على ذلك وحملوا على استعمال العربية استعمالا أنيقا سليما وخصوصا من الفتيات لكننا نعلم مسبقا بأن الاستلاب الثقافي الذي يعانيه العرب وبأن تهاونهم في تقدير لغتهم أمام الأمم الأخرى، واعتقادهم بأن المسألة اللغوية هي مجرد مسألة شكلية، سيجعل من اقتراحنا مجرد تفخ في رماد، وصرخة في واد... ومما يزيد مسألة اللغة العربية تعقيدا أن كل قطر يعول على آخر في خدمتها وتطويرها وصرختها بحيث تغدو لغة الحياة اليومية كما تسمى لغة الفكر والعلم والبحث والاختراع... ومثل هذا التواكل سيترك هذه اللغة الغزيرة على ما هي عليه والجامعة العربية يحكم أنها جسد

* كاتب وأستاذ جامعي من الجزائر

العربية لغتنا تحتاج منا أن نبذل جهداً أكبر في خدمتها وترقيتها نحوياً، وإملائياً ومطبعياً ومصطلحاتياً.

ولعل أول ما يجب البدء به، إن كنا حقاً نريد أن نبدا (والحديث مساق هنا إلى مجامعنا الطلعية التي تتعلق بالسحاب، ولا تنزل إلى التراب) تراها تبحث في قضايا العربية في مجالسها ودوراتها، ثم تجتريء بنشر مقرراتها في مجلاتها التي لا يقرؤها أكثر من بضعة آلاف قاريء من أصل مائتين وعشرين مليون عربي... بل ربما وضع مقرراتها في أدراج المكاتب أو رفوف الخزائن حتى تاتكل بالبل، وتأخذ بالرطوبة... والحال أنه يجب تعميم المقررات والفتاوى اللغوية بين عامة المتعلمين العرب في المستويات التعليمية الثلاثة (توضع ملاحق في كتب القراءة والنحو مثلاً... حتى تعم فائدتها)، هو أن ننقي (وأكاد أقول نطهر) السنن من اللغات الأجنبية والألفاظ العلمية في حياتنا العامة (في التدريس، والأذاعة والتلفزة، وفي الصحافة المكتوبة وفي كل الأحاديث الثقافية البسيطة) فليس هناك أي مبرر ولا حجة ولا عذر لنا في المضي في إحتقار لغتنا، وتعفير خدمها في السراجم، وتطليخ مبيحها الكريم بالتراب، يسوياً أمام ضرائرها من اللغات الأجنبية.

وأما الأمر الآخر فهو أن ننشر وعياً لغوياً في مدارسنا ومجامعنا، واجامعاتنا وجميع مؤسساتنا الثقافية بضرورة استعمال اللغة العربية الفصحى (والفصحاة تعني في أصل العربية الخلوص والنفاء)، وذلك كيما نهيم الأجيال المصاعدة إلى تحمل الرسالة والنهوض بعبع الأمانة ونفض غبار الغمول، وققام الدهور من على وجه هذه اللغة الأزالية الخالدة.

ويمكن أن نخلل نص بعض هذه المقدمة فنستخلص منه أنه ينهض على أربعة محاور كبرى

أولها: أنه يركز على الجوانب العملية في ترقية اللغة العربية ومعالجة المشاكل التي تساور مستعملها على مستويات النحو، والاملاء، والبحث عن الألفاظ في المعجم وهلم جرا..

وثانيها يركز الكتاب على القضايا اللغوية في مجال التعليم العالي، ونتيجة لذلك في مجال البحث العلمي أيضاً، لأن أشق الصعاب، وأكاد العقاب، يتلقاها أساتذة التعليم العالي لارتفاع مستوى التلقين والتعليم، ولبلوغ القضايا المعرفية المطروحة لتعلم حداً عالياً من التجريد. فإشاد الأقطار العربية إخلاصاً للغة الضاد وتحمسها لها، لم تستطع تذليل جميع الصعاب المتصلة بلغة التبليغ في المستوى العربي الرفيع.

وثالثها يركز الكتاب كما يستخلص ذلك من بعض مقدمته نفسها التي استشهدنا بنص منها، والتي نحن بصدد تحليل مضمونها، على لغة الإعلام، أو على لغة «الاتصال» كما نطلق نحن على ذلك في الجزائر. (والمسألة اصطلاحية ودلالية)، فـ «الإعلام» لفظة عامة وبسيطة وكنها تقتضي البحث دون الاستقبال، والارسال دون التلقي، على حين أن مصطلح

«الاتصال» يعني، حتماً، التواصل المتبادل أو التفاعل بين قناتي الارسال والاستقبال فهو، إذن، أعم وأدق.

والحق أن لغة الاتصال يجب أن تدرس بعناية شديدة، وذكاء حاد، حتى يمكن لف «الرسالة» الموثقة في ثوب لغوي جميل. ذلك بأن لغة الاتصال لا تعني العناية بسلامة اللغة، والاجتهاد في اختيار ألفاظها طبقاً لمستويات المتلقين، (وعلى أنه من العسير ترصد مستويات المتلقين التي هي متباينة حتماً، ومتراوحة بين العلو والدنو...) وإنما تقوم خصوصاً، أو يجب أن تقوم على ما نود أن نطلق عليه «جمالية الاتصال»

يركز كتاب الدكتور حسام الخطيب، في خاتمته على اللغة لدى المرأة (سنقتاول هذه المسألة بتفصيل عند نهاية هذه المقالة) لأن المرأة أم، ولأن الأم المؤسسة التربوية الأولى التي يتعلم فيها الطفل، فكم من رجل اعتدى عبقرياً بفضل طفولته المرتبطة بعظمة أومة أمه.

فلعل هذه هي الخلاصة العامة لمضمون هذا الكتاب، لكنني أعتقد مخلصاً أن مثل هذه الخلاصة لا تستطيع أن ترسم تفاصيل كل القضايا التي عولجت ويحث ضمن هذا الكتاب الذي أجديني عاجزاً، أنا أيضاً، أن أنقل للقاريء الكريم كل ما فيه من تفاصيل في هذه المقالة القصيرة التي لم تكن للغاية منها إلا تقديم الكتاب، والاعلان عن صدوره قبل كل شيء، لا لإحاطة.

والحق أن الدكتور حسام بإصداره هذا الكتاب كأنه أراد أن يرجع بالامر إلى الجافزة وأن يعيد النقاش من حول مشاكل العربية جزءة، كما تقول العرب.. وليس ذلك على لغتنا التي يفترض أن يصدر عنها كتاب كل أسبوع، أو كل شهر على الأقل، لمعالجة وضعها، حاضرها، ومستقبلها، وطرائق إصلاحها وكيفية نشرها بين غير ناظرين أصلاً... إذا شئنا حقاً أن نسعى لتطوير اللغة وعصرنتها، وجعلها في مستوى المشاكل الحياتية المختلفة التي تساور سبيلنا، وتعرض لنا في يومياتنا

وإن فماداً كتبنا، إلى اليوم من اللغة العربية؟ وماذا قدمنا من اقتراحات عملية لإصلاحها وتيسيرها؟ إن معظم الجهود فردية ومشتتة ما يجعلها تظل مهددة... فمشكلة اللغة العربية مشكلة شومية حضارية حيوية بالقياس إلى جميع العرب... فليعتبر كل عالم من العلماء العرب هذه اللغة هم الأول حتى يمكن أن تنهض بها، ونيسرها، ونطورها فتجسل منها لغة يومية للناس جميعاً كما نرقى بها إلى البحث العالي في المختبرات.

اللغة العربية والاعلام

لغة الاعلام، عادة ضعيفة وفي كل لغات العالم تقريباً، ولكننا في اللغة العربية أضف. ولعل ضعفاً يعود إلى جملة من الأسباب، منها: إن الكاتب الصحفي يحرص على أن يفهمه أكبر عدد ممكن من المتلقين باعتبار أن جريدته السيارة أو نشرته الذائعة بتلقاها، في الغالب عدد ضخم من الناس، ولو اصطنع الكاتب الصحفي لغة جزلة (على افتراض أنه متمكن من

هذه اللغة الجزلة) وأسلوباً أنيقاً (على افتراض أنه يتقن الكتابة بمثل هذا الأسلوب) لنفر من كتابته كثير من القراء ممن لا يعرفون من الفاظ العربية إلا ما يسمح لهم بقراءة محدودة. ويتخذ عامة الصحفيين هذا السبب ذكاة في كتاباتهم الركيكة - وقد يصدق عليهم المثل العربي القديم: «خرقاء وجدت صوفاء» نعم للبساطة في العربية واليسر، ولكن لا للركاكة والاسفاف!

إننا لا نقبل هذا السلوك اللغوي الساذج، غير المسؤول من بعض هؤلاء الذين يحسبون أنهم يشرفون ويعظمون في عين النظارة حين يربطون بهذه الانجليزية المزعومة. أم لم يعلموا أن هذي العربية ملك جماعي لكل أبناء العرب، كالكلال والماء والحطب، وليست ملكاً خالصاً لهم، وفقاً عليهم وحدهم؛ فيعشوا بها.

وأمام تخالفل ما يعرف بـ «مجامع اللغة العربية» وفي غياب التوجيه والنقد، والتفريع واللوم والتشجيع والذم، والتفطير والتعني على هؤلاء الذين لا يرتضون باصطناع العامية المحلية، والنطق المعجم المركب فحسب، وإنما تراهم يفرعون إلى الاغتراف الظاهري من هذي الانجليزية التي يزدريها أهلها، ولم يجرحوا يهينون شرفنا القومي... أمام هذا الوضع غير المسؤول إذن، فلنتنظر الأسوأ، إن كان هناك سييء أسوأ مما نحن فيه. ٣ - إن مستوى التعليم في المدارس والمعاهد والجامعات العربية لم يبرح يسف ويتدن، ويهوي ويسقط من سنة إلى أخرى، ومن عقد إلى آخر ' ابتداء من المدرسة الابتدائية إلى الجامعة - والذي لا يتعلم العربية في صفه، تعلم أصيلاً سليماً، يوشك ألا يتملكها في كبره.

إذن، فالعوامل الثلاثة التي ذكرناها، والتي أحدها يعود إلى المتلقي وأحدها يعود إلى المرسل وأحدها الآخر يعود إلى نظام التعليم لا يجوز لها أن تكون تبريراً لاستعمال عربية ضعيفة وإن عامة المتلقين يجوبون من يرتفع بهم قليلاً قليلاً عن مستواهم. ولدينا مثال شهر من الصحافة ذات اللغة العالية جريدة «لوموند» (العالم) الباريسية التي على الرغم من صفتها اليومية، لغتها ذات مستوى رفيع. وقد كنا طالعيناً مقالة للكاتب والصحف الجزائري محمد البشير الإبراهيمي الذي كان رئيساً لجريدة «المستأص» الأسبوعية زهاء سنة ثمان وأربعين وتسعمائة وألف بعنوان «إلى الكتاب، طالبهم فيها أن يجتهدوا في الترفع بلعنتهم وأن الحد الأدنى للغة البصائر لا ينبغي له أن يسف إسفاً، وكل مقالة لا يوفّر فيها هذا الحد الأدنى من اللغة لا تنشر ولا تشكر!

فهذا مثالان من الصحافة السيارة ذات المستوى اللغوي الرفيع أحدهما عربي، وأحدهما الآخر اجنبي
إننا لننعم من الصحفيين، وعامة الكتاب حين يديجون طوماراً، أو يحرون مقالاً، أو يرتجلون كلمة في أحد مآقط العلم

، أو يبتدونها في بعض مساقط الفكر... ما يعانيونه من عنث وما يكابدونه من مشاق؛ لضخامة زادهم اللغوي، ولضعف ملكة العربية في نفوسهم؛ نتيجة للتقصير الذي كان وقع لهم في بعض مراحل التعليم... ولكن الذي ننقمه منهم وننعتهم عليهم أنهم لا يعنون أنفسهم في التعلم، وكان هذا التعلم، لديهم، أمر مرتبط بمرحلة من العمر لا يعدها أبداً. وهذا خطأ فادح، وظن آفئ، إن إيمان مطالعة الآداب الراقية والكتابات العالية جدير لأن يجعل هؤلاء يتخلصون من ضعفهم اللغوي، ومن محنة العجمة التي منها يعانون.

وقد لاحظنا على عهدنا هذا، أن كثيراً من القوات العربية، أو التي تبث باللغة العربية، مشرقاً ومغرباً - والتي تكاثرت في العدد، وتشابهت في الرداءة - أمنت تتساهل تتساهل مزرياً في اختيار المراسلين الذين جلهم يلحنون للحنات الغليظة... فقد يقتدي لديهم، وبقدرة قادر خبر «كان مرفوعاً، وخبر «إن» منصوباً، وقد يسمي، إن شأوا وأهم يشأون اسم كان منصوباً واسم «إن» مرفوعاً... ومن أرتاب في مزعمنا فليس عليه إلا أن يسمح نشرة أخبار ليجمع من هذه الهنات والاغثناء ما شاء الله له أن يجمع وحتى يروي ويشيع من شر ما سمع وما يسمع! ولقد تعلم أن الغربيين لو يلحن أحد صحفيهم في حرف واحد من اللغة - ونصن حرف هنا معنى «لو» - مصرف الافتراض الذي لا يتأتى لا تصرف الشرط المألزم - تعدو من الكباثر التي لا يرتكها الأكابر، ولأدانوه أشنع إدانة، ولشنعوا بصاحب اللحن إلى حد التجريم.

فانتظروا إلى مدى اعتزاز أولئك القوم بلغاتهم، وتهواننا نحن لدى التعامل مع لغتنا بل لقد جاوز هذا الأمر الصحفيين الذين قد تكون قسونا عليهم، وهم غير المختصين في اللغة العربية إلى أساتذة هذه وأساتذة آدابها ونقداء في كثير من الجامعات العربية، فإذا «الاستاذ الجليل، والعلامة النصري» يعمد إلى تحليل نص لامرئ القيس أو للمعتبيء «باللغة العامية، وجهاراً والشمس وهاجة الضياء ولا يروعي ولا يستحي من الله والناس!

لغة النساء

عقد الدكتور حسام الخطيب ملحقاً في آخر كتابه (ص ٢٠٧ - ٢٢٣) هو عبارة عن ترجمة لمقالة طريفة - عن الانجليزية - كان كتبها أوتو سيرن. ولعل اطرف ما في هذه المقالة أنها تحاول البحث في التفاريق اللغوية بين الرجال والنساء على مستويي الصوت واللفظ وربما على مستوى الدلالة أيضاً. والحق أن الذي لاحظته سيرن، وهو يطبق بحثه اللغوي على الطريقة الانثروبولوجية على بعض القبائل البدائية من المومنيك وغيرها، وهو يكاد يكون عاماً لدى كافة الأمم، بل يمكن أن يضاف إلى لغة النساء لغة الأطفال حيث إن لغة هؤلاء اما بسيطة جداً (وقد حاول أحد التربويين في الجزائر وضع لغة

يتحدث مع فتاة ضيقة على برنامجها الفكاهي؛ متخذاً في حديثه معها محاسنها في النبر والتنظيم، وذلك على سبيل التلطّف معها... ولكن أين لغة الرجال من لغة النساء؟ قديما مدح الشاعر لغة حبيبتة الأجنبية غالبا، بأنها «تلحن أحيانا» وخير الحديث ما كان لحناً! ولا التفات الى من اعترض على الجاحظ وخطأه، وأن اللحن هنا جار على باب قوله تعالى «ولتعرفنهم في لحن القول». فلإنما الشاعر كان يريد الى اللغثة التي تلزم لغة كثير من النساء (القاهرة - تلمسان دمشق - فاس) والوقوفها في بعض الأخطاء النحوية حين تتحدث وهي الجارية الرومية... غالبا..

ولكن النساء يتميزن أثناء ذلك عن الرجال، بالقدرة العجيبة على النطق السليم باللغات الأجنبية، وبسرعة تعلمها. فكان للنساء ملكة خاصة يستمرن بها عن الرجال في تعلم اللغات على حين اننا نلغي النساء عادة عبيات في مواقف الخطابة ومآقط الجدل حيث إن المرأة نادرا ما تفرّج الى المنطق للإفناع... وقد تستسلم بسرعة من أجل ذلك للبكاء والنشيج وقد صور القرآن الكريم بعض هذا السلوك لدى المرأة حين قال «أومن ينشأ في الحلية وهو في الخصام غير مبين»

وبعد، فإن الفضل كل الفضل في كتابة هذه المقالة يعود الى صديقي الأستاذ الدكتور حسام الخطيب الذي أهداني كتابه القيم «اللغة العربية - إضاءات معاصرة» فتمتعت بقرائه ولم أتمالك أن أكتب عنه، أومن حوله على الأصح، هذه المقالة. وقد تركت الحرية في التحليق طويلا على هامش هذا الكتاب لسببين أولهما اني في الحقيقة ظلت أعلم العربية وأدبها في كل مراحل التعليم وذلك منذ أربعين عاما. ومثل هذه الصفة جعلتني أنساق الى هذا الموضوع على السجية، وأسجل موقعي من بعض قضاياها «انطلاقا من تجربتي الطويلة في مجال التعليم من أجل ذلك لم أتبع طريقة تقليدية في الصياغ بالكتاب المكتوب عنه، وعدم الجدولة عن فصول» وإنما تركت لقلبي الحرية في أن يجرّئني بالتناص مع هذا الكتاب في معظم أطوار هذه المقالة ثم يتخذ لنفسي سبيلا نحو تيسيل الأفكار الشخصية التي لم يكن للكتاب فيها إلا المنطق.

وأخراهما أن هذه المقالة لا يجوز لها وليس من هدفها أن تلخص الكتاب تلخيصا فاجا مبشرا، وهو كتاب غني وقيم ويعني ذلك أننا أعلننا عن صدور الكتاب أساسا وقضيئنا بأهميته حتما وحسبنا ذلك وإن. فنحن نهيب بالقراء أن يعودوا الى هذا الكتاب الجميل المفيد عسى أن يتملقوا فيه ما تمثلك وأن يتمتعوا بقرائه كما تمتعت.

الحادثة في المدرسة الابتدائية على حسب الشائع الفصيح في اللغة العامية للحلية وإدراجها في المنظومة اللغوية في درس الحادثة، وفي لغة كتب القراءة) (وللحادثة درس يومي شفوي تعبري يتناول في شكل حوار مباشر بين المعلم والتلاميذ. أو بين التلاميذ والتلاميذ؛ والغاية منه تفصيح السنن التلاميذ وتقييم أعوجاجها العامي في المدرسة الابتدائية... ويا حبيذا لو يعم مثل هذا الدرس اللغوي الشفوي في المدارس الثانوية. أما في الجامعة فنفتخر أن تستحدث مادة الخطابة؛ بحيث يقترح موضوع على الطلاب يتبارون في الخطابة المرتجلة من حوله؛ حتى تفحل لغتهم وتقص السننهم ويأق حديثهم الشفوي... فإن كثيرا من الشباب العرب يعانون عجمة مشينة، والقائمون على التعليم لا يكادون يلتفتون الى هذا الداء العضال... وإما خاصة بهم وبأهماتهم، حيث إن اللغة غالبا ما تعول في بعض دلالتها على الأصوات المقتضية؛ لأن الطفل لا يستطيع في السن الأولى - الى الخامسة - إدراك دلالة الألفاظ اللغوية إدراكا دقيقا، بل دلالة الجمل وبه الخطاب (كما أنه في مثل هذه السن لا يستطيع التمييز بين الفروق الزمنية فقد يكون لديه الأسس اليوم، واليوم الأمس، ومثل ذلك يقال في تمييز تقاريق الألوان من أجل ذلك أصبحت بعض العبارات عالمية لدى الأطفال مثل «باباء» و«ماما». وقد لحن الشعراء العرب، منذ القدم، الى لغة النساء (على الرغم من أن النقاد واللغويين لم يلحظوا لها) فنجد أمرا القيس في حوارها مع حبيبتة في المعلقة يصطنع لغة نسوية بسيطة على لسانها، وهي لغة، عادة تنسم بالاستسراف والإغراء، والتلطّف والاشفاق، مثل قولها له «لك الويلات» فأول ما تنطقه المرأة في كثير من المجتمعات العربية قولها «ويلي... ويلي» وإن كنا لاحظنا أن هذه العبارة تصطنعها الطبقة المسحوقة من المغاربة في المدن العريقة المغربية... ولكنها على السنة النساء أجرى، فهي خالصة لهن منذ أن أرسلتها عزيزة.. كما نجد عمر بن أبي ربيعة يتألق في اصطناع اللغة النسوية في شعره، وخصوصا لدى معالجه لغة الحوار، سواء أكانت هذه المحاورة بين النساء أنفسهن أم بينه وبين النساء

ويلاحظ أن لغة النساء بعامية، تصنف بالترقة، وبما فيها عامة اللغة الشعرية لدى الخنساء، أكبر شواغر العرب، إذا قيست بلغة الشعراء المعاصرين لها. ومثل هذا الأمر لا غرابة فيه، لأن الترقة تتلازم مع طبيعة المرأة الرقيقة وملابسها الشفافة، وعطورها الأنثوية مع إزهافها في الإحساس وطوفوح في العاطفة

ونلاحظ أيضا على عهدنا هذا، أن لغة النساء الباريسيات في فرنسا تتميز في نطقها بنبرات وتنغيمات لدى نهاية الجملة كأنها دلال ناطق وتنغم ساحق وطريقة هذا النطق لا تصادفنا لدى الرجال الفرنسيين وبين فيهم الباريسيون وقد شاهدت يوما مشطبا لحصة تلفزية في إحدى القنوات الفرنسية. وهو

منه جواد كان يصعد الشعر

حسام الدين محمد *

درامية في الحوار بين الشاعر وبطل القصيدة

يستعيد أمجد ناصر، في منتصف السبعينيات من كل الامكانيات التي انفتحت امام عيني القصيدة العربية، واستعادة أمجد لا تبدو عليها صعوبات لمشي والنطق. بل تبدو مشغولة بحرفية معلم، فإن تعليمه اضافة لذلك فإن موهبة الشاعر الغنائية الغنية جداء بشرت في هذه القصيدة واخراقتها في «صحيح لمحي آخر» مجموعته الأولى بمقابلة شعرية خاصة.

في ثلاث قصائد، يقول مخاطبها سعدي يوسف

لَمْ تَبْقِ لِلْقَادِمِينَ من الشعر،

ولي،

غير نافذة من كلام

وشيرين من آخر الماء

أغلقَتْ في وجهها القطرعة.

هذه القصيدة تكشف لتعلم الشاعر، وهو مازال في مجموعته الأولى، من البسوق الشعري، ليس السائد، فقط، مثلاً بعدد كبير من الشعراء العرب آنذاك، بل أيضاً المنفتح على أصوات وتجارب أخرى. ها هو شاعر جديد بعد عترة يتساءل هل عادر الشعراء من متردّد؟

قصيدة «كونكريت» التي احتفى بها النقد اللبناني، وقت صدور المجموعة، كانت مؤشراً لأمدج الطريق الذي يود سلوكه، كمانه كما قال في حديث خاص «كان يتحسس طريقاً له على هامش القصيدة العربية وليس ضمن الصوت السائد، حتى لو كان سيبتوا مركزاً أساسياً ضمن هذا الصوت،

في «كونكريت» ستكون نويات أسلوب أمجد ناصر السالاق. كما يجب الافتراض، كما أن فيها عناصر الافتراق عن أسلوبه السابق على صعيد الجملة ينحو الشاعر إلى «كونكريت» إلى الجملة الوصفية، فترداد الاضافات والنوعت حالات مقتضبة، العناصر الكبيرة لبحار السلم، المتراس، للربعة الغافية.. السخ كما تظهر كلمات جديدة في قاموس الشاعر مثل «فتائل» «الشديد» «الرومانيزم»، «ملايس دلحية»، «السهوب الاستوائية»، «الألياف».. اضافة الى استخدام صمغ الجماعة في القصيدة تأخذنا، نجرؤ، بصعد.. وهذه كلها اشارات طيلة إلى الخروج بمفاهيم الايديولوجي والشعري الذي يبداه الشاعر في قصيدته وخلع الطاعة عن نسق شعري كامل

على صعيد المعنى فإن الشاعر يبدأ رحلته في المناطق المظلمة والمستعبد والمهشمة - موضوعات اقلية كان الشاعر حبيماً بدياً قصيدته هذه بالقول

«تأخذنا الأقدام

إلى حالات مقتضبة

في التحتم،

لا نجرؤ على الابتعاد

كثيراً».

يقصد إلى أعم وأشمل مما عناه في هذه القصيدة كأنه يقصد مسيرته

أثر العابر، كتاب أمجد ناصر، يقدم طريقة فريدة لشاعر من مالبيلة الكاملة لدوي منخرط في هواء وجسرة الفن والديسكوكو، التي يعبرها كما يعبر واحة واعدة وسرايا خطراً، مروراً برطانة الهاشم والحداثة في الرؤى والصوت، ليرتحلها ويقتصرها وأصلاً إلى قاعات اللغات والصور ومن غبار المدن الصغيرة وفسيهاض العشائر حتى مجاورات الجسد الشعري في العالم حيث صور فوتوغرافية قديمة لريتوس وسعدي يوسف واليوت ولوركا والمتنبي يترك العابر أمجد ناصر أثره الخاص وعلامة المميز وثاقاً من يده وأنفاسه

«الشافعي، في القصيدة المعنوية يساهم المكتوبة في عمار ١٩٧٧/٧٦، «واحد ليس أكثر» ينطلق أمجد من توصيف العادي لتصل أن هذا الواحد لا يقل في صفاته عن أي بطل للدراما في «عصور الهلاك» البدياً أي كشف بطولته العادي واليومي سيكون موضوعاً أثراً في ثمانينيات القصيدة العربية الحديثة وما بعد

تتناول القصيدة من أربعة مقاطع يقول الشاعر في القطع الأول

واحد،

ليس أكثر من رجل واحد،

ولكنه عالي كأن:

متشراً،

كالجبال التي حدرته إلى السهل،

كان عصياً،

وتمتدداً مثل صخر الجنوب

جموحاً،

ومسطحاً مثل خيل الجنوب.

أنه الشافعي.

ينصص القطع على علاقة رئيسية تربط بين الشافعي وبين الجمال، الصخر، الخيل، وراكب. الذي يبي وبين أرض، ولادته وعناصرها أما على المستوى الشكل فالعلاقات تزداد وتتكشف ساطعة الفكرة تخطي إلى حالة فوسدة غنائية ضمن اللغة وأساسيتها

فحمة «واحد، ليس أكثر من رجل واحد، تجد جوابها في «أمة الشافعي، نما في الفعل الماضي الشافعي، كان الذي يوصف الشافعي، فيجد مثله في نهاية القطع «أن، ثنائي مثلاً بالثلاث والوار، جبالاً حركة التوار بين الماضي والحاضر يستخدم الشاعر إذن تقنية الفرار والجواب، وهي موجودة بكثافة في نوصاف الشافعي وتسمياتها عالياً وممتشراً، عصياً وممتدداً، جموحاً ومسطحاً.

وقد يفسح أحد القرارات إلى قرارين كالجبال مثل صخر الجنوب + مثل خيل الجنوب. فبما تزدوي كلمة الصخر إلى السربط مع كلمة الجبال بعلاقة الثبات، فإن القرار الثاني يقصص هذه العلاقة ويقدم الحركة معاكسة الثبات يستخدم الشاعر أيضاً أسلوب التضمين الذي يقوم خلاله بشرح على متن الفكرة الرئيسية أو المقامة «إن السماء (ونظر)، كما أنه يستفيد من هذا الاستدخال في جسد القصيدة تضمين مقطع على شكل موال باللهجة العامية. كما أنه يخلق حالة

* كاتب من سوريا يقيم في لندن

الشعرية القادمة «في العائز الكبيرة، والنسائي (١٩٧٩) حيث لا أخشاب تشيع الأنس» متنبها مبكرا بما سيخوضه في الشعر والواقع لاحقا «بين انترابي فزت بالنفي» (وصول الغرياء ١٩٨٧) حيث سيصبح الشاعر: «ضيفا على مائة الحرة» و «النسيان»

دهبت

إلى الشعر

فلم أجد

إلا

حطام الوصف

لكن هذا قد لا يحتمل تأويلنا هنا كله

في «دعاة العزلة» تقصر الجمل ويقل تعقيدها وتقتصر أحيانا على سؤال منسرح مكرر في صيغة جيدة مثما في «العائز» «من سألني في تلك الأعراس وجاء؟» وفي «مغربي» «أرايت» نحن لم نتغير كثيرا «ألى أن يقول في «أغصان مائسة» «أريد أن أنطف الأوراق في هراء القصيدة وعيب التضاعفات» غير أن التضاعفات تلمس مجالا لحالة أخرى، سنحاول قراءتها في قصيدة «منسرح».

يقدم الشاعر في هذه القصيدة خليط صور ومشاهد من حياة يومية وجمل استهلاكية مفتوحة للتأويل، كما يستفيد من إمكانات السخرية بالمقارنة بين التراكيب المتناقضة لكن حصيلة العمل الفني في مختارات الشاعر من «دعاة العزلة» لا تنهض لتسند المشروع الكبير المقترض، ولا تحوّلنا عن غنائية البدايات التي «الذي سيتجاوزها الشاعر» بدءا من «وصول الغرياء».

يستخدم الشاعر في قصيدة (وصول الغرياء) ما يشبه اللازمة (فكر في أغوار)، (فكر في مديريين)، (فكر في أمير)... الخ. كما يستخدم جملا طويلة كثيفة وصورا مسرحية، كما أن الشاعر يقدم شخص القصيدة المتأمل والفكر في هذه الصور وقد انفصل ظاهريا عن كائناتها، كما تقدم القصيدة ساخرة مطورة وناقدة معا عن نماذجها الأولى في شعر أجد.

فكر في مديريين عموميين

يتأفنون من مراوح السقف وغياب الصلاحيات

يتنحنون على كراسي دوار

يفخف اليهم مطعونون بالسكر الفضي والزنجبيل.

لكن ما هي العلاقة بين وصول الغرياء وبين الأغوار وعارضي الأحوال والمديريين العموميين واللصوص والأمير والصيديق ونهار التنازع والقائد والرجل وصاحبه،

لا ينطو مقطع من المقاطع التي تبدأ بـ «فكر في» إضافة إلى المقعدة والخاتمة في القصيدة، من ذكر لطريق أو شارع، أسواق، دولر، دسافر، سيارة، بلدة، قرية، سيجلات، معدات خراطة، معا يوحي دائما بالحركة والعلاقة بين المكان والحادث.

ضمن المقاطع هناك علاقات تناظرية وتناظرية بين أزواج أو أطراف ثنائية اغرار - سعاة، عارضو أحوال - فلاحون، ويديو، مديريون عموميين - قري، أمير - سيارة، صديق قليل - أشرار، نهار تنازع - بزاق أعني «نوسة» - جيران - قائد أعاء، رجل صالح وصاحبه - قرية - أفاقون - يتامى، وأخيرا غرياء أناس (-).

رغم غموض الدلالات وعدم تشكيلها بشكل جاد أسود وأبيض، فإن العلاقة التي ترسمها القصيدة تقدم بانوراما للقرية وأشكالها، القرية بين الناس أنفسهم المتدبة في إجمار السعاة على الاعتراف (بالمصادر المغاضة للناوون)، وفي اصطبار

عارضي الأحوال للفلاحين والبدو، ثم في العلاقة بين المديريين والبروقراطيين المدللين (وفي ملفاتهم تجف السمود وتفر القرى أمام جياة فسائقي الهدام)، وصولا إلى اغتيال الصيديق على أيدي أشرار، والنزل والفقر المتماثلين في صورة النسوة اللاتي (يطعنن أطفالهن شريد جيران، أولو الرجال عبادوا من مناسك مبهجة في الوطن الأم).

غير أن الذروة الأسلوبية والدلالية في القصيدة تقع في المقطع التالي

«فكر في رجل صالح وصاحبه

كلما مرأى بقرية انضم إليها أفاقون

جعلوا أعزة أهلها أذلة

وحيثا تقفوا مراكبا يتامى علوه

ولما أشاح صاحبه بوجهه عنه

قال له

أقول لك أنك لن تطيق معي صبرا».

«مهرج العاشق» إحدى قصائد «سر من رآك» وهي المجموعة التي شيد فيها أجد ناصر معماره وأصلها بين بداياته وآخر معاريجه ووصلاته. هنا نشهد عملا اكتسبت فيه شخصية الشاعر الخاصة ولفته، مبداه ومعناه، وهو الأمر الذي يجعل القراءة النقدية الأفقية السريعة، نظما لكن علينا أن نكمل ما بلدناه

يقعش الشاعر القصيدة من أولها على علاقة بين طرفين: أنت ونحن يستعيد الشاعر ضمير الجماعة استعادة جمعية لكنها تكتسب هنا طلالا جديدة أعمق، فهي لا تؤكد على مدلولات الجماعة فقط ولكنها تضعها في مقابل الآخر. الغريب الأنثوي المصبل، ولكن القوي، ينهض معمار القصيدة الداخلي على التناظر، بين عناصر الجملة اللغوية، الأفعال والأسماء والصفات، وبين علاقات المعنى وتوحياته. ونلاحظ المقطع الأول للتناظر على

ولدت بهذا الاسم لتكون لك ذكرى

تردها أمطار

طويلة

صامتة

هذا الاسم ليأتي اليك عابرون

مستوحشين

خاسرين

نعود إلى يديك لنروي إطلاعه على الخطام

وغلبتها على الحب

الذي تلمسين جرحه فيند

جرح

الحب

الطويل

بظلال

خضراء

من

فرط

الندم

لتلطفت الأكف وهي تدفعا بين الأعمدة

قانتسرين

من الوصول إلى الثمرة المضادة
بوجه الأعراق.

ففي هذا المقطع تتناظر الجمال عامة، وعناصرها خاصة فنجد ما يشبه المد والحزر، في القرار والجواب

ولدت بهذا الاسم - لتكونك ذكرى - نعود إلى يدك لنسوي أطلاعهما،
تلمسين - فيند تلتطف - ندعه، وهذا المد والحزر لا يقدم سببا ونتيجة فقط، بل سؤالا
وجوابا واتصالا وانفصالا وتناقضا وتدرجا. مغطيا المساحة الفاصلة بين طرفين
بكل عاهما

يضاف إلى هذا القرار والجواب تركيبان قريبان آخر بين تركيبين مجاورين،
أو تركيبين بعيدة - حالقا ترشاشا بين بني القصيدة، ومؤهلا لها لفاعلية شبيهة
مفاعلة للجسد الانساني، الأمر ذو الدلالات الهامة كما سنرى لاحقا فالقطر "نردد،
مثلا، يتوازي مع الفعل "مدوي، والقطع "لباسي اليك، يتوازي مع "نعود إلى يدك،
نرى ذلك أيضا بين زوجي الاعدال تلمسين - يند، وتلتطف - تدفع حيث يتفاضلان،
فيما يتواصل القفلان، تلمس تلتطف، ويند، تدفع التي الذي يؤدي في حراك
مدوي تتصادى كذلك الصور، فصورة (الأمطار طويلة صامتة) تتصادى مع
صورة (عابرين مستوحشين خامين) فوصف الأمطار بالطول والصمت يتناسب
مع وصف العابرين بالوحشة والخمران، وهذا التناقص يؤدي لانشاء علاقة بين
الطر والاشخاص، فتجمعهم الحساسيات تتدرج من الصمت حتى الوحشة
والخمران. وكذلك (العظام) مع (الأصعدة)، و(جرح الحب) مع (وجه الأعماق)،
والترليك) مع (الثمرة المضادة) إلخ

الاعدال في المقطع الأول تبدأ بالولادة والكينونة، بالحكي والمجسي، العودة
الرواية للتمس، الند، التلطف والدفع وهي كلها أفعال جسدية ونفسية مصورة
تجمعها الصفة الحركية التي تكاد تشبه حركات الرمح أثناء الولادة، وبين هذا أكثر
بذكر العبور (العابرين) والعودة (نعود إلى يدك) والدفع (الأكب وهي تدفعان) وهي
إضافة إلى صورتها الخارجية فإنها توحى داخليا بصورة الحركة الجنسية.
يستخدم الشاعر ضمير الجماعة فقط، الذي يحوله إلى فرد ضمن جماعة
الذكورة - القبلية - الهوية العامة التي تحتل صورا عديدة وتحشد هذه الصور في
مقابل صور الأنثى - الآخر المتعددة

(أمرأتنا كلنا) هي تعميم لهذه الأنثى، بعد التعميم الذي أعطى الشاعر
صوتا جماعيا وهذا التعميم رغم شكله المضاعف فهو تعميم نابذ بقدر ما هو جاذب.
المرأة اللمعة هي لما جميعا، ولذلك فهي ليست لأوحد بالخصوص (طلعتا عليك
من كل مج / ولم نندرد)

رغم ما يبدو على القصيدة من السماح والعطاء، ولأنه كذلك سالأحرى،
مشرع أميد ناصر يراوغ ويعتسر من الانقباض الحق

بيننا في النهار

الضوء - فرقتا درجات

ويردنا إلى شؤونا قوامين

لنا وزنا في الأروقة والمراسلات

هينتا

عقرفة

في المحال.

مرتصون في لغتنا

تكلم فيصني الينا فقها المهدي

يتباهم الخامضة من أثر السهر
مثلنا

يسجهم النهار مدقنين

من شاك الكيد.

يستعين ناصر في هذا المقطع بلغة النص المقدس الجبلية (يرفعنا درجات)،
(قوامين): أثناء خروجه من حالة الوصف للعلاقة الاشتكائية الشديدة ذات الصور
التقليدية للحيب (مرغنا وجوهنا)، (تلتطف ريفك على حواف الكأس)، مما يعني حركة
ارتدادية (إلى شؤونا)، إلى (الأروقة والمراسلات)، الخ ولكن لغة النص التي هي
تأكيد للعظمة والبلغة النصية التي تعبر عن الأسى من هذه الارتدادة التي شهدها
الشوق الشديد، ولكنها أيضا تحمل لفحة صمورية مبطنة من اللغة والذات الفردية
والجمعية (هينتا محفوظة)، (مرتفعون في لغتنا)، وهنا تتبين صفات أخرى
للجمعية كما يستحدها ناصر، فهي في الآن نفسه تحشد للصورة الجماعية كهيبة
تعطي التكلم احساسا بالقوة، كما أنها طريقة لانتقاص الذات الجمعية والسخرية
منها

ومن هذا المقطع ينذهب الشاعر إلى مدبح متحمر ليس للحيبة فقط، بل لأي
شخص وأما (ووضع بدا على صابونة الركية) أو (خط أصعبها في السرة) .. إلخ الخ
وبعد ذلك يعود لاستخدام ضمير الجماعة للرؤية إلى الأنتى كقوة وكجماعة
حسب اختلاف الحالة والوقت

أمرأتنا كلنا

كثيرة في النهار

وواحدة في شغلة الليل^٩

في هذا المقطع تتجمع امكانية تحشيدية، فرغم الكلام بصيغة الجمع، فإن

العلاقة مع هذه المرأة تظهر جبروتها على هذا الجمع

تعلقين مصائرنا على الأهداب

فنتسقط في رعدات ما شبه

بالخاء

يعقبها السي^٩

فرغم أننا لا نذكر القائم على فعل السي رغم أنه يحمل خصائص
الضعف الأنثوي، فإن محيرات ما سبق السقوط من رعدات تشبه الجمعي،
تدفعنا لقبول هذه الصورة التي يتأنتس فيها الجمع ويسبي، وتذكر فيها الانش
الرغوبة القروية التي سبق أن نعت عضوها بصفة ذكورية في المقطع السابق
دنو المرأة

يتصور برائحة رائدنا،

قد يكون هذا القطع استمرارا، كما قد يكون انقطاعا مع الرؤية التي
درجت في الأدب العربي الذي صور العلاقة مع الآخر - الغرب، حيث المظوب في
يبدو يقوم بدور الغالب في معركة تدور تفاصيلها على جسد المرأة الغربية، وليس
الغفوس في هذا المقطع إلا دليلة على هذه الرؤية لا العكس

تقدم القصيدة صورا من الصورة أبدية - بولت بهاتين العينين لتبصري
غيرنا، كما أنها تقدم صغورا في حلقة المحبة الشهوانية المحبوبة، لكن انتأزها
الجمالي الساحق لا يترك لها الصغور، أن يتحقق كما يسمح برؤية مفتوحة
للسوسيولوجيا والميكروكوجيا. حيث الآخر ليس محض موضوع شهى بل
أنش بكل تفاصيلها الجمالية والأخرية، وحيث الأنا صوت جمعي مشغوف
متحسر شرس في ضعفه واهن في قوة شوكة وجسارته.

ماذا يمكن أن نصل اليه هذا الربيع الخالي؟

هشام علي *

مقدمة خارج المقال:

تظهر الثقافة العربية في نهايات القرن في أشد حالاتها شحوبا وبؤسا والمقارنة البسيطة بين مطلع القرن ونهايته يمكن أن تظهر هذه النتيجة بصورة أكثر جلاء، لاسيما بعد تهاافت النظريات القومية والماركسية وانحسار اتجاهات الحداثة في الفكر والتعبير. وقدادت هذه الحالة الى تفكيك، وحدة الثقافة العربية وضرب بنيانها الموحد، ولولا عمق التراث الموحد للامة العربية وقوة اللغة العربية لاصبحتنا اليوم نتحدث عن ثقافات عربية لا عن ثقافة عربية واحدة. ومع ذلك نستطيع اكتشاف بعض علامات مميزة داخل هذه الثقافة الواحدة، تبعا للخصوصية الجغرافية والتاريخية للمجتمعات العربية إلا أن هذه الخصوصية لا تعني انها ثقافات قطرية أو اقليمية، بل هي تعبير عن التنوع داخل الثقافة العربية الواحدة وهذا الأمر لا يقلل من وحدة الثقافة العربية ولا ينتقص منها

وفي هذا الإطار أضغ في هذا المقال، قضية للنقاش، تبعتها نحن - المثقفين - في الجزيرة العربية، أو لنقل انها تبعت جميع المثقفين العرب، لاسيما في ظل المتغيرات الدولية الجديدة، وفي ظل الحديث عن نظام شرق أوسطي، بكل ما تعنيه هذه المتغيرات السياسية من عملية تذويب للهوية العربية، وبالتالي زحزحة مركز الصراع في المنطقة، بتفكيك الشخصية العربية وتحويل الاسلام من دين للتسامح والاخاء الى مجرد حركات ارمائية كل هذه العوامل تضع أمام المثقفين العرب مسؤولية كبيرة وبيديهم انسي لا ادعو المثقف العربي الى أن يتحول الى شهيد، فالواقع الراهن يدفع فعلا الى الانتحار، واذكر هنا بجدارة انتحار الشاعر اللبناني خليل حاوي التي تزامنت مع الاجتياح الاسرائيلي لمدينة بيروت حينها أحس الشاعر المسكون بالهزيمة أن بحث للعازر، الحلم الذي طالما غنى له، لم يعد ممكنا، وأن الأحياء انفسهم بات عليهم أن يموتوا، فوجه رصاصات قاتلة الى راسه، مشيرا بذلك الى تاريخ آخر يتشكل في أرض العرب، ولا يستطيع المثقف بحسه التاريخي العميق أن يكون مجرد شاهد عليه

ألم القضية التي أود طرحتها في هذا المقال، فتتعلق بالبحث عن دور متميز للمثقفين العرب داخل جزييرتهم العربية، كيف يستطيع هؤلاء المثقفون أن يعملوا كتلة تاريخية واعية، ويجددوا دورهم ومهامهم ولنتذكر أن أموال النفط العربي أسهمت الى حد ما في انحصار وضع الفكر القومي، واليساري منه على نحو خاص، حيث اصطلح المثقف العربي المتززم بمتغيرات اقتصادية واجتماعية صعبة جعلت مستحيلا العيش بالمبادئ والقيم وحدها

✽ كاتب من اليمن

وللمهمة الأولى في رأيي هي الخروج من أمر الحلية والاشتباك مع القومي والعالمي في خطاب متبادل ومنفتح يقوم على نشائية الاخذ والعطاء، أو لا ينبغي أن نظل محكومين بعقدة التأخر، لأن تجربة النهضة العربية في انكسارها الراهن، جعلت جميع العرب في مستوى واحد فلم يعد ثمة ما يميز أسبقية النهضة في مصر أو الشام، لأننا في زمن انكسار المسار النهضوي العربي ولولا معرفتي بأن التاريخ لا يرجع الى الوراء لأنه يعمل تقدما وتغرا مهما كانت مؤشرات ذلك التغير نسبية وضئيلة لولا هذا الخط المتدرج والمكسر لقلت أننا في نهايات القرن العشرين نكاد نكون في حال أسوأ مما كنا عليه في نهايات القرن الماضي، على الأقل في المستوى الفكري والثقافي

وللخروج من عقدة الحلية، عُدثت عن أهمية عبور الربيع الخالي، الذي لم يعد أرضا صحراوية حالية من الحياة وحسب، ولكنه أصبح حاجزا جغرافيا وتاريخيا، يفرض علينا شروط العيش بنمطها البدوي، بينما نعلم أن تلك الحياة، أصبحت جزءا من ميراث الماضي الذي لا نرفضه ولكننا نحتمل أن نستطيع العيش ببقية وحدها

عبور الربيع الخالي:

في تقديمه لكاتب ادوارد سعيد - غزة - ارياء، تحدث الكاتب العربي محمد حسني هيكل عن الربيع الخالي في الثقافة العربية، قائلا «على جسر الانتقال من ألف ثانية بعد الميلاد الى ألف جديدة ثالثة، يعيش الفكر العربي حالة تيه على أرضية فيها الكثير من فراغ وحشة الربيع الخالي وكثبان الرمال المتحركة».

والعالم العربي في هذا التيه ليس ساكنا أو ساكنا مثل قباني الصحراء، وإنما تظهر مساهمات مسدودة باكورا وتلال من الكلمات تعجب بدل أن تكشف وتسد بدل أن تفتح

ولكن الكلمات في صحراء التيه ليست حوارا مع العالم والعصر، فالكلام بعيد عن الاثنين لا يعرف كيف ومتى يصل اليهما، ومع ذلك فإن صوت الكلام وصداه في حالة تناخل كأنه حفيف وطفن أسراب جراد تغطي وحش الشمس ملهوفة على خصب تآكله وتعيده الى الرمل مرة أخرى.

هذه الإشارة العميقة الى الربيع الخالي، موطن العربي وجذره الأول، الجذر التحول والتبديل، حيث الاعرابي صانع العلم والمعرفة، فيها أنشأ تأسلاته الأولى في الكون، في الحياة والموت، على خطوط رمالها المتداخلة تشكلت حضارة ألفها الكلام، ونسج عراها الوثيقة الشعر، حينها كانت الكلمة حدا فاصلا بين الحق والباطل، كما كانت لسان الكون الذي شكله

العربي وبنى بواسطتها فكره وديانته وأدبه

ومن سواحل بحر العرب انطلقت تجارة وحضارة، نحو الساحل الأفريقي القريب، ويمينا نحو بلاد الهند. كان البحر وسيلة أخرى للعبور الثقافي، وكانت سواحل المحيط الهندي في جميع اتجاهاتها، ممرات وأمكنة لقاء للثقافات والحضارات

لم تكن الصحراء متاحة للعربي، بل كانت مكان تأمله وموقع حضارته. على حالها حظ امرؤ القيس وطرفة بن العبد وغتره ومئات الشعراء المحافلون، خطأ برؤوس سيوفهم أجمل الأشجار. تعقبوا آثار الحببية فيها، وقفوا واستوقفوا بكوا الاطلال في لحظة شعرية كانت لحظة تأسيس للشعرية العربية

لهذه القديسات كلها، فإن الإشارة إلى الربع الخالي ونحن على عتبات الألف الثالثة بعد الميلاد، تبدو مبررة عن الحاجة إلى بلورة رؤية فكرية لاستراتيجية الثقافة العربية، لا تنظر إلى الصحراء كموضوع للحنين، بل كحاجة لنطاق، ولكنه انقطاع يمكن معالجته بطريقة مقاربة. فحين كان المشروع الحضاري العربي في طور ازدهاره، كنيت تلك الصحراء مكانا للتواصل مع العالم، منها عبرت رحلات التجارة الشهيرة، ومن أطرافها للملحة إلى البصر العربي، في بئر علي وسحار نشأت طريق البضور التي كانت شرياننا حضاريا يواز في أهميته طريق الحرير

الربع الخالي بالنسبة لنا، ذاكرة ونذكر. موقع تأسيس ومكان للعبارة والتأمل ليست عودتنا إلى صحراء ضربا من الثقافة المنطردة أو ثقافة الانشطار الداخلي التي تحدث عنها عبادة العروي في كتابه الأيديولوجية العربية المعاصرة. حين قال

«ولكي تكون هذه الثقافة حقاً وفعلاً قائمة على الحنين ينبغي أن ينتقل إليها الشخص برفقة جناح واحدة، وأن يموت بالنسبة للحاضر المنقطع. ورجل الثقافة الذي يقرر أن يعيش فيها يكف عن أن يعارض مع اليومى سوى صلات سلبية فينباتات شبه الجزيرة العربية هي وحدها الحقيقية وإنسان الصحراء هو وحده الجدير بالأعجاب (الميت يمسك بالحي)». الماضي هو لقر الحقيقي للروح، والحاضر ليس سوى مطهر لجميع اللحظات، وموضع نشاط مفتعل أو فاقد اللون،

ماذا يمكن أن نفعل في هذا الربع الخالي؟

قد يبدو هذا السؤال غريباً بعض الشيء، لاسيما بعد أن اشتعلت الصحراء العربية بخرائق النفط، ولم يعد العربي ذلك الاعرابي الراكب على جمل، بل تحول وتبدل وأصبح هو والجمال معمولين على العرصات الطويلة التي تفرق الصحراء. لقد أبدع الروائي عبد الرحمن منيف في وصف تحولات الحياة في الصحراء العربية، في خماسيته الرائعة مدن الملح.

علاقة العربي بالصحراء، بالرمال، بالفضاء اللانهاضي، كانت ماثراً جدلية عربية ربما لم يعرف العرب الفلسفة كفض مكتوب كما كانت لدى اليونان، لكنهم عاشوا الأساطير الفلسفية الكبرى، تلك الأساطير المتخلقة بالاحسود والزمان والحياة والموت. كانت طبيعة الحياة تدفعهم إلى التساؤل، تنتقل من مكان إلى آخر وغياب الاستقرار والحاجة الدائمة إلى الوقوف والتذكر والعلامات والخطوط على الرمال كانت تثير في ذهن أسئلة

شنتي، ربما لم تكن هذه الأسئلة لتسهم في حمل العرب على التأمل، فالفلسفة نشاط ذهني معقد يرتبط بالاستقرار، استقرار الإنسان واستقرار الأراض والحول، إلا أن أسئلة الفلسفة علاقة الإنسان بالوجود فلسفياً، يمكن أن تنشأ منه وهو يرحل من مكان إلى آخر، وقد تضمن الشعر الجاهلي كثيراً من المعاني الفلسفية، ولذا قيل أن الشعر «ديوان العرب، بمعنى مجمع ثقافتهم وفكرهم، علاقتهم باللغة وعلاقة اللغة بالوجود والكون

لن أستطرد كثيراً في هذا الموضوع، ليس لأنه غير مهم، ولكن لأن ما أريد مناقشته يتعلق بالحاضر، بالماضي، يتعلّق بنا نحن، أحفاد سلالة من الشعراء العظماء، الذين عاشوا عند تخوم هذا الربع الخالي. من امرئ القيس إلى طرفة وغتره وغيرهم، اجتاز هؤلاء المكان والزمان، ربما ارتبط اجتيازهم للمكان بقدر من المساواة، لتتأمل دالات حكاية خروج امرئ القيس إلى القيصر، هذا الحس الرفيع بمعنى الخروج من الصحراء، بيت العربي أو بحر الذي لا يستطيع العيش خارجه

بكى صاحبي لما رأى الربد دونه وبقيش أنا لأحسان بقيصراً هذا البكاء الذي تغجر عند الخروج، بقية قصة موت امرئ القيس الشهيرة، التي تنوع وتعددت أشكال روايتها، لكنها اجتمعت في شيء واحد، أن امرئ القيس الذي حاول أن يطلع جلباب الصحراء، مات مسموماً بالثوب الذي أخذه هدية من القيصر.

الحكاية الأخرى الشهيرة هي حكاية طرفة بن العبد ورفيقه في السفر ربما لم يقدّر الشاعر ورفيقه الصحراء، ولكنها تأهبا فيها، فكان الموت نصيب طرفة برسالة حملها بيده كقدر لا مرد له.

هذا المراث الكبير الذي نحملة على ظهورنا، نحن – المبدعين – من أبناء الجزيرة العربية، ونحديداً عند تخوم هذا الربع الخالي، كيف تتصل به وتتواصل مع، بل كيف نتجاوز هذا الربع الخالي ونجاوزه نتصل بالعالم، بثقافة العصر. لننطق انتماء زمنياً ومكانياً بتحوّلات.

تبدو الجزيرة العربية ملجأ للتاريخ، متحفا مهجوراً لمخطوطاته ودفاتره، إذا استثنينا طبيعة الحال أسواق الجزيرة التي أصبحت مركزاً من مراكز العالم الأساسية في الاستهلاك.

لقد تسامح الشاعر سيف السرحي عن علاقة الأدياب بالمكان في افتتاحية العدد الثالث من «زوى» في إشارة ثابتة إلى علاقة المكان بالأدياب، ولكن له المطلوب هنا، – المبدعين – من هذه الورقة من الأض. أن تظل ثقافة الحنين تميزنا وتقط مسار أبداعنا، هنا نخل ننتمي متحفا متخيلاً زمن نفع وتحول وكنا نحن أكثر المنسحقين بتحوّلاته. وبديهي أن هذا ليس المطلوب، ولكنها اللحظة الطليقة التي ميزت بداياتنا الأولى، تقرض علينا الوقوف للتذكر والتزويج، حتى لا ندخل متاهة العصر.

وفي افتتاحية العدد الخامس يتخذ حديث سيف السرحي مساراً أكثر تحديداً وضوحاً، فهو يتكلم عن تنوع وتعدد الأصوات وتناغمها داخل الثقافة العربية الواحدة، مشيراً على نحو خاص، إلى الصوت المتميز داخل الجزيرة العربية. وبديهي أن التطور غير المتكافئ، والطرف المتفاوتة للنهضة العربية، قدمت مجتمعات وأخرت أخرى، إلا أن هذا الوضع المتفاوت، لا ينبغي أن يخلق مركزية ثقافية مصغرة ومشوّهة في الاطار

العربي، فقلقه مراكز وأطراره، ويجري الحديث عن الأطراره، بشيء من التعالي أو النظرة القويقة. ومثل هذا الأمر يناهز الروح الواحدة للثقافة العربية، ذلك أن هذه الثقافة لا تنهض ولا يمكن لها أن تنهض إلا بصورة موحدة، والاعتقاد بأن مجتمعاً عربياً يمكن أن يتخطى أو يفلّح بصورة منفردة، ليس سوى شكل من أشكال الوهم. ولكن في ظل غياب المشروع الثقافي العربي لمجر تعبيراً أصيلاً عن الأمة العربية وأفاق التطور المستقبلي للمشروع القومي، في غياب مثل هذا المشروع سنظل نسمع ونرى مثل هذه الظاهر المشوهة التي لا تخدم الثقافة العربية بل تصب في اتجاه تحطيمها وتفكيك بنياتها الأساسية.



ولكي لا تكفي بإقرار هذا الواقع، دون محاولة تأمل أسبابه وعوامل تكونه، سنحاول استخلاص الدلالات الخاصة بتجربتين ثقافيتين في الجزيرة العربية، في اليمن والبحرين، ظهروا في السبعينات، واختارهما لا يعني تميزهما عن غيرها من التجارب، ولكنهما مثالان يقدمان محاولتين مختلفتين لإنشاء خطاب ثقافي متميز.

في مطلع السبعينات أصدر اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين مجلة الحكمة، لتكون صوتاً معبراً عن الثقافة والإبداع في اليمن، الطرف القصي من الجزيرة العربية. وقد استمرت هذه المجلة أكثر من عشرين عاماً، ولا تزال تصدر بصورة غير منتظمة، تحولت جماعة الحكمة حول خطاب أدبي يبيد وينتهي في اليمن مع محاولات معدودة في اتجاه الجزيرة العربية. لم تستطع الحكمة تجاوز الصحراء العربية والانتقال إلى الضفة الأخرى من الثقافة العربية (بالتحديد المكاني)، أي الاقتراب العربية المظلة على حوض المتوسط والتي شكلت خطاباً حديثاً في الأدب العربي، وعلى الرغم من التشتات الواضحة لهذا الخطاب، بين الأدباء اليمنيين، إلا أن المجلة لم تستطع أن تكون سفينة النجاة من طوفان الرمال التي تهاصرنا، فتقوم بمد جسور للصور مع ذلك الخطاب الدائري المتقدم، وينشأ شكل من التأثير المتبادل، على العكس، ظلت قاعدة الأواني المستطرقة تسيطر على اتجاه التفكير والتأثير، واعتقدنا خطأ أننا ينبغي أن نتأثر بهذا الخطاب لأنه نتاج مجتمعات عربية سبقتنا تاريخياً، ولم نقيّن أن الإبداع فعل عبقري، ومضة خارقة تجعل إمكانية التجاور والتجاوز واردة، صرف النظر عن الأوضاع التاريخية التي يعيشها المجتمع. لنأمل تجارب الإبداع في أمريكا اللاتينية وعلاقتها بالدولة الأم، إسبانيا فقد تطور الأدب في أمريكا اللاتينية ليصبح مؤثراً ليس في إسبانيا وحسب وإنما في أوروبا كلها.

لم تغلق الحكمة في تحقيق حوار ثقافي مع العرب الأكثر تقدماً كذلك لم تستطع في الاتجاه الآخر، أن تجمع الأصوات الثقافية في الجزيرة العربية، على الرغم من محاولاتها المتكررة كحلقات النقاش السياسي قويا، والحدود السياسية طعنت كل إمكانية للتواصل الثقافي والإبداعي داخل الجزيرة العربية.

التجربة الثانية من البحرين، الطرف القصي الآخر عند حدود الرمل والماء، فهي هذا المكان أصدرت أسرة الأدباء في البحرين مجلة «كلمات» لتكون صوتاً إبداعياً متميزاً لأبناء البحرين. حاولت «كلمات» عبور الصحراء والخروج إلى

الأطراف العربي في أكثر موجاته انتشاراً، وهي الحداثة. رفعت «كلمات» شعار الحداثة بكل ما تنهيه من التخلف من أجيال التراث والماضي، وجعلت النقاشات صوب المستقبل، وفي غضون سنوات كانت مجلة «كلمات» صوتاً متميزاً من أصوات الحداثة العربية. ولكن ماذا كانت النتيجة؟ هل استطاعت «كلمات» تحقيق التواصل الثقافي العربي بين مقفي البحرين وأخوانهم من البعدين العرب؟ لا أريد أن أصدر حكماً نهائياً على هذه التجربة المتميزة التي حاولت الخروج على السائد والمألوف، ولكنني أتمسك، ما الذي تحقق للإبداع في البحرين والجزيرة العربية من هذا الشكل المنحصر على التراث؟ أتمسك أيضاً مع بيان أمين صالح وزملائه، هل مات الكورس في ثقافتنا العربية؟ أم أننا أردنا إلى شكل من أشكال الصنمية والتبعية أكثر تخلفاً. حاولت «كلمات» القفز فوق حصان الحداثة، لعبور الصحراء أولاً، وعبور السائد والمألوف ثانياً ولكنها لم تحقق سوى شكل هامشي من حداثته لم تنبئ أعاقها القضيصة ولم تمتلك بداياتها الشكل ولا مسوغاتها التاريخية ليست هذه أزمة مجلة «كلمات» وحدها مع الحداثة، ولكنها أزمة الخطاب الدائري العربي كله، ممثلاً بأشهر مجلات من حوار وشعر إلى مواقف وغيرها من الأصوات العربية التي حاولت استبدال اتباع السلف بتبعية الغرب.

تكشف أتمسان التجربتين، أخفاق المسار في اتجاهيه المتضادين فلا «الحكمة» اليمنية المحاصرة بحدود الجغرافيا، استطاعت صياغة خطاب ثقافي إبداعي في اليمن، بضمن اتصالاً حياً وفاعلاً مع الثقافة العربية في الاقتراب الأخرى، ولا «كلمات» البحرينية التي سبقت في تيسر الحداثة، حققت ذلك التواصل الإبداعي على الرغم من اختيارها أكثر المساحات افتحاً للتفاعل بين الاتجاهات الدائرية العربية.

والسؤال الذي يدنا به هذا المقال لا يزال ماثلاً كيف نعال هذا الربيع الخالي؟ كيف نقرأ خطوط رماله ونكشف دلالاتها، بل كيف نهيب هذه الخطوط تعابير ومعاني، من خلال علاقتنا بالمكان. علاقتنا بالمحيط بأشياء الوجود من حولنا، هذه العلاقة التي تعمل بدون شك صورتنا في الأشياء، وتحمل أيضاً تعبير الأشياء في كلماتنا. وهي العلاقة التي عبر عنها، على نحو رائد، المفكر الفرنسي ميشال فوك روزمه، وأن أشياء الطبيعة هي عبارة عن كتب، وإشارات مسرحية.

كيف نعال هذا الربيع الخالي؟ كيف نجتاز الصحراء؟ وأسئلة أخرى ضرورية نثيرها هنا، من أجل التفكير بتحقيق تواصل فاعل بين جناحي الثقافة العربية في الشرق والغرب، فوها إلى أننا في المصدر من هذه العلاقة، ولا بد لهذا الموقع المحوري من حركة جادة ليستطيع التحكم في تنظيم عملية التحليق بجناحين.

هل نستطيع نحن المثقفين، والمبدعين، في هذه الرقعة من الأرض أن نقوم بهذه المهمة؟ سؤال يفتح لتعدد الأجابات والاحتمالات. أكتفي بإثارتها متمنياً أن يتسع صدر «نزوى» ليجعل موضوعاً لنقاش وحوار بين المثقفين العرب، لأن الموضوع مهم أساساً بقضية وحدة الثقافة العربية ومتناغها وتنوعها.



فريضة من «تضاريس» غزلية «الشبيبة»

عبدالودود سيف *

تسمى هذه النصوص نفسها بـ «تضاريس» وتتخذ في شكلها الطباعي، طابعاً رشيقياً، لكنه ليس فخماً، وحجماً لطيفاً، من القطع الصغير، فيما يقارب نحو (٩٠) صفحة

وتحاول - أي النصوص - أن تتنصع لعلاقتها بقارئها، من خلال محتواها الخاص، الذي تتداخل فيه الكلمات في تشكيل دلالاتها ومعانيها، من خلال دلالاتها كالمفاظ، ومن خلال دلالة شكل كتابتها. كطباعية وإخراج وخطوط وما إليها.

وباختصار إنها لا تتنصع لدلالاتها بعيداً عن هذا المحتوى ذاته كالتعريف بالديوان وصاحبه وحالته الاجتماعية وسواها من التعريفات الخارجية الهامشية، التي تندفع أحياناً، باسم التحري والتقصي وتطرق إلى عدد الأولاد والمواهب الشخصية للكاتب وهويته وعدد زوجاته.. الخ.

نقرأ العناوين فنجده «التضاريس» - أولاً - ونجد اسم «محمد الشبيبة» - ثانياً ثم نقرأ الأهداء إلى «هوازن»، طفلة الشاعر، ثالثاً ونحن نطالع فهرست المحتويات نجد أن الديوان يحوي خمسة نصوص عناوينها كالتالي

١ - التضاريس ٢ - تخيرية القوافل والمطر ٣ - هوازن .. فائحة القلب ٤ - آيات لمرأة تضيء ٥ - الأسئلة.

وننتقص هذه العناوين الخمسة فنجد أنها قد رتبت على الشكل السابق، وأن النص الأول «التضاريس» لا يشكل فقط عنوان المجموعة كلها، ولا هو أيضاً فقط عنوان أحد هذه النصوص الخمسة، بل يحتل من حيث الأولوية مطلع الصادرة ويتميز كذلك على النصوص الأربعة الأخرى التالية له، بأحواله على تسعة عناوين فرعية داخلية هي كالتالي

١ - ترويسة البدء ٢ - القرنين ٣ - المغني ٤ - المصقول ٥ - الصدى ٦ - الفرس ٧ - البابل ٨ - البشر ٩ - الأجنة

وأول ما يلفت انتباهنا، أننا نراه «تضاريس» تكتب «نصباء» المخصوص عبر جملة عناوين في جانب منها، عناوين رئيسية خمسة، وفي جانب آخر منها، عناوين فرعية تسعة، وبالمجموع عبر خمسة عشر عنواناً، بما في ذلك العنوان الخارجي للديوان

غير أنه يلفت انتباهنا، ضمن ذلك، أيضاً بأن ثمة الحاجز خاصة على عنوان «التضاريس» بواسطة تكراره للتأكيد على أن «التضاريس»، ليست تجربة خاصة محددة، في مجموعة «تجارب» الديوان، بل هي هذه العناوين كلها مجتمعة

وبعضنا آخر إذا جاز لنا أن نتساءل ما هي هذه «التضاريس» التي يعنون بها الديوان نفسه؟ الإجابة قد تكون هي جملة تلك العناوين -

١ - مضطر للاعتذار - في البدء - مرتين - مرة لذلك العرف - غير المكتوب - الذي درجنا على تكريمه، بأن نكتب عن الأشخاص الذين نعرفهم، بل وبما تشرط هذه المعرفة، أحياناً، من معاني الصداقة والمجاملة وسواها، ومرة اعتذر للقارئ الذي قد يظلمني بالتعريف بالشاعر الذي أكتب - الآن - عنه.

وأعترف بأنني لا أملك من التعريف بالشاعر «محمد الشبيبة» الذي أتناوله - هنا - سوى أنني قد قرأت اسمه، لأول مرة، قبل ما يزيد قليلاً على أربع سنوات واضطرتني وأنا أفرا له، أن أسأل عنه، فقبل لي بأنه أحد الشعراء الشبان السعوديين، فاعتبرت ذلك إضافة مميزة للشعر، ليس في السعودية وحدها ولكن للشعر الجديد في الجزيرة العربية.

ومن حسن حظي وسوء حظي معاً، بأنني تعرفت عليه بعد ذلك بأكثر من سنة، فראيت به قدراً أوسع، مما تصورت، من الصمت والتواضع، إلى الحد الذي أكد لي فيه، بأن له تميزاً شخصياً آخر، غير تميزه الشعري، وهو صعوبة اقتحامها تماماً، وراء أسوار ذلك الصمت والتواضع.. بحيث عرفته وهذا هو حسن الحظ ولم أعرفه أيضاً، وهذا هو سوء الحظ.

ومنذ أيام قليلة وقع في يدي ديوانه «التضاريس»، الذي لا أعرف تماماً تاريخ إصداره على وجه الضبط، ولكنني استطيع الاحتمال بأنه قد تم صدوره منذ مدة.

ومن خلال «تضاريس»، ديوان الشاعر الوحيد الذي أعرفه منه وعنه، خارج بعض الفصائد القليلة المتفرقة، التي سبق لي الاطلاع عليها، كونت منتهى حدود صداقتي ومعرفتي وعلاقتي بشخص كاتبه

ورأيت أن أشرك القارئ، معي في تلمس بعض جوانب هذه المعرفة التي ادعيتها، مع التأكيد بصورة خاصة على أن تكون الجوانب التي أشرك القارئ بها، في التعرف على الشاعر، بالحدود التي يتسع لها صدر قاريء وكاتب، يعيشان ويحلمان على تراب «الجزيرة العربية» الزاهي والجميل

٢ - إذن نحن ندخل منطقة «تضاريس»، محددة المناخ والطقس والمواظف، علينا أن نتصرف جميعاً، نحن أصحاب هذه العلاقة المخصوصة بما توجب علينا هذه «التضاريس» من الطقوس المختلفة، وعلى الأخص بالتأكيد على الجانب الشخصي في العلاقة بين «نصوص» هذه التضاريس، وبين قراءتنا الخاصة لها، بالحدود «الفنية» الممكنة.

* كاتب من اليس

الرئيسية والفرعية - التي يصبح معنى العنوان فيها هنا على أنه «العلم» - بتحريك الهم وتسنكين العين- وتصبح التضاريس هي تلك المعالم المشار لها.

وقد نمضي في التساؤل، ولماذا اتخذت هذه العناوين / المعالم شكلا رئيسيا وأخر فرعيًا؟ وسنجيب الاجابة - التلقائية - على ذلك، بأن هذه التضاريس ذات طابعين. طابع اقضي، اذا جاز التعبير، تعتمد وترافق في افقه العناوين الخمسة الرئيسية تضاريس / تخريبية القوافل والمطر / هوازن. - فاتحة القلب / آيات لامرأة تضي / الأسطة. وتتخذ في طابعهما - الآخر - طابعاً عمودياً، يحفر تضاريسه الجوفية. اذا صبح التعبير، الى العمق أو الداخل.

وهكذا فاندخلنا تدخل الى عالم، خاص، اسمه «تضاريس»، ونرى على امتداد افقه تلك المعالم الرئيسية الخارجية، التي تتخذ في امتداداتها شكل «قافلة» و«صهية» - صغرة - يهدي الشاعر هذه التضاريس لها، ونرى - ايضاً - «امرأة تضي آياتها»، وفي آخر الصورة نرى «معلماء ينتصب بشكل أسطة».

وبينما نحن نتأمل هذا «الكون» - الصغير - وننهجي «تضاريسه»، نرى من الجهة الأخرى، بأن ثمة قيعاناً لهذه التضاريس، تنتصب في زاوية الواجهة الامامية، أو العلم الامامي، وتعتبر بنا عقفاً لتقول لنا لتجربة ضمناً بأن هذا التجويف الداخلي - ربما هو «العيّة» - أي النموذج - لتشكيل تربة هذا الكون من الداخل.

لكن علينا أن نلاحظ ثمة مفارقة - خارجية - واضحة، بين عناوين معالم السطح، ومعالم العمق، معالم السطح تتخذ صفة مركبة، من الناحية القوية، بتفريعية القوافل والمطر و«هوازن» - آيات - . وتتخذ ايضاً هذه المعالم، شكل ابتداء مخالف - من الناحية القوية - وشكل انتهاء مخالف ايضاً، هما «التضاريس» و«الأسطة».

بينما معالم العمق تتخذ هذا الطابع اللامح المفرد. المكون من لفظة ولوحة القرين، المغني، الصعلوك... الخ.

وباسم كل أولئك المربطين على «الثغور» ثغور القصيدة الجديدة، والذين اندروا أنفسهم «محاربته»، فإنني أقدم على السننهم، هذا السؤال الرغوي والملاحق أية تضاريس تلك التضاريس التي يدعوا صاحبها، «قريئة تارة، «مغنيّة تارة، وامرأة تضي... وما سواها من هذه العناوين؟ وكيف قد نربط بينها، وننسج من كياها الغامضة معالم تجربة الديوان الواحد، الذي يسمى نفسه «التضاريس» ؟

ولهؤلاء الذين يقيمون على السننهم هذا السؤال، سأدخل عالم «الثنيتي» .. لثنتين في تضاميله - البريعة - خارطة هذا العالم، من زاوية الأولى - العمودية - على الأقل.

٣ - ما نزال في البداية. نحن الآن أمام ديوان يستعير لنفسه من علم الجغرافيا مصطلح «التضاريس»، ولكنه لا يحدد لنا ولا يقول أية «تضاريس» هي، وفي أية قارة من القارات الست أو السبع، في العالم، توجد.

غير أننا لا بد أن نستعيد الى الأذهان. بأن هذا العنوان الذي عنون به الديوان نفسه، قد اقترن - منذ البدء - بذكر اسم الشاعر على غلافه وهذا يجعلنا نطمئن على أولئك الغيوريين على خارطة العالم. على أن تبقى «تضاريسه» الجغرافية بوضعها الدولي الحالي. بدون أي مس، نقول لهؤلاء بأن هذه التضاريس هي تضاريس «روية» «الثنيتي». «لعله

الشعري» الجديد - الذي قام «بإبداء» لنا.

إن فنحن - منذ باديء الأمر - ازاء عالم خاص للثنيتي يحاول عبر ديوانه، أن يرسم لنا تضاريسه وتفاصيله.

وما أن ندخل الى «عتبة» هذا العالم، حتى نقرأ الإهداء الى «هوازن»...

وبشكل من الأشكال علينا أن نتوقف على هذا الإهداء ماذا تعني «هوازن» بالنسبة «للتجربة». سيقول أولئك القريبون في معارف الشاعر وأهله وجيرانه، بأننا «طفلة»، أهدى إليها ديوانه.

وإذا لم أخطئ في فالاب، في أي بقعة من العالم، يهدي لطفله أو طفلة لعبة أو شيوكلات، أو ما أراد. أما أن يهدي إليها ديوانه، فتلك مخالفة للمألوف هذا اذا لم نقل بأن معنى «الاهداء» - هنا، سيحل الشعر. الى جانب معانيه الكثيرة، معنى «اللعبة» بالمعنى الحر في التام للكلمة.

إن «هوازن» هنا، هي «رمز» أكثر منها اسماء هي رمز لامتناع الشاعر بمن حوله في «الواقع» و«الحياة». الحياة رمز لعلاقة البنوة و«الأبوة» التي يقتضيها منطق الحياة وهي رمز لامتناع الشاعر بالأرض والمستقبل والآخرين، وتأكيده - بشكل ما من أشكال التأكيد - على هوية الانتماء لكل هؤلاء.

كما أن «هوازن»، هي قبل ذلك، اسم «لتاريخ»، بذاته، قد لا يكون هذا التاريخ موصلاً مباشرًا إلى القبلة، التي تحمل هذا الاسم، ولكنه التاريخ الموصول بالوطن / القبلة. كلهم.

إن فنحن، إزاء «تضاريس» - مبهمة - نسبياً حتى الآن - ولا نعرف من اسمها، الا انها تضاريس الشاعر «الثنيتي»، لكن في إطار هذا الابهام، في إطار العلاقة الشخصية بين هذه التضاريس، وصاحبها، نستطيع الاستنتاج بأننا لايست علاقة شخصية مضخمة، بل هي، في جانب منها، علاقة جزء بكل، وفي جانب منها، علاقة هوية انتماء هذا الجزء لكل.

وندخل الى التضاريس، فنجدها تفتتح نفسها بهذا العنوان، «ترتيلة البدء» وينبغي أن نتوقف على معنى «الترتيل»، وما في دلالة من معاني القدسية، المنطوية، في أدائها - على معنى التكرار. كما ينبغي أن نتوقف على معنى «البدء».

والبدء قد يكون بدء كل شيء في الديوان، من زمن كتابته الى زمن قراءته، لكنه في إطار ذلك، هو زمن بدء هذه «التضاريس»، منذ أخذت في التشكل. أي أنه ذلك المعنى المساوي لحالة ما قبل «التكون» الانساني، حين كانت الحياة، ما تزال بضعة في بداية امرها. ومعناها الواحد يصيح «ترتيلة البدء» - مساوياً «لأنشأ البدء» المتعارف عليها في التراث البشري - الأبداعي - ابتداء من «سفر البداية» في التراث «السومري» والبابلي، وانتهاء بسفر «التكوين» التوراتي.

وكما كان يجيء أولئك القديسون ويكتبون أبايعهم، يدخل الشاعر إليه، من بداية النص، بزي «العراف»، ويقول لنا رؤياه لعله. ويبدو أننا لسنا بحاجة للتوقف على معنى «العراف» - بدلاً لاها التاريخي والمؤنس للشعر عادة - قدما نحن بحاجة للتوقف على «رؤياه» عراف التضاريس.

يقول: «جئت عرافاً لهذه البرم استقصي احتمالات السواء». وبذلك تلخص هذه «الرؤياه» بكل ما علق بذاكرتنا. عن تلك «البدابات»

الجيدة، التي بدأت - أول ما بدأت - بالماء، تطيح بكل بحار الماء وأوانيه الراسية، في ذاكرتنا، وتنقلنا إلى هذا الكون - الجديد - الذي أخذ يتشكل من «الرمل».

أما مهمة هذا العراف فتبدو صعبة بعض الشيء، إذ عليه أن يتجهى، في وقت واحد، كل تلك «الرؤى» الممتدة ما بين لون «الرمل» و «السواد».

والأشد صعوبة من المهمة ذاتها، أن تكون هذه الرؤى احتمالية، قابلة للشك والنقصان، فما هي هذه الاحتمالات؟

إن العراف وهو يعنى في رؤاه، ثوابته القدرة على أن يقرأ في هذه الاحتمالات «قراءتين»، والتعبير هنا بلفظه عن النص.

أما القراءة الأولى فهي

«قل هو الرعد يعزى جسد الموت ويستثنى تضاريس الخصوبة / قل هي النار العجيبة، تستوي خلف الدمار الحر تبتينا جميلا وبكارة / نخلة جبل مخاضا للحجارة».

وكم هو هذا السياق أن يتوقف على مادة النص من «رعد» و«نار» و«تبتين» ويربطها بمشابهتها حين نقرأ - مثلا - «سفر البداية» في التراث «السومري، لنرى في ضوء ذلك كيف تقوم لفارقة بين أن تكون البداية «حياة» وبين أن تكون البداية ما سواها» (واحد القساري، المهمم إلى قراءة النص المذكور في مغامرة العقل الأولى: مراس السواح).

أما للقراءة الثانية فهي

هذه أولى القراءات وهذا وجه ذي القرنين عاد.

مشربا بالملح والقطران عاد.

خارجا من بين أصلاب الشياطين واحشاء الرماذ.

حيث تمتد جذور الماء.

تنفض اشتهايات التراب.

اذن تقوم البداية في «تكوين» هذه التضاريس على رؤيتين. رؤيا تائق فيها حشاشات التكوين على «نار عجيبة تستوي خلف الدمار الحر تبتينا جميلا» وترمى - في رؤياها المغالبة - على «عودة ذي القرنين» يصعد مشربا بالملح والقطران، لياكل بذور تكون الحياة.

ولا يتوقف النص على النتيجة النهائية لصراع الحياة / الموت في بداية تشكلها، في «تضاريس» «النيبتى»، لكنها معتر على ما يشبه أن يكون - بالنسبة لنا - نتيجة

نلقا يا غرابا ينش النار / يوارى عورة الطين وأعراس الذباب / حيث تمتد جذور الماء / تمتد شرايين الطيور العمر، تسري هجة الطاعون، يشتد المحاض.

وبذلك فإن النص ينقلنا إلى ما بعد جيل الولادة .. إلى الجيل التالي له، حين يقتل الأخوان «قابيل» و«هابيل» على أي منهما . الذي يفوز بـ«الأنثى» / الحياة

وبالتأكيد فإن النص لا يصرح بذلك مباشرة، بل يستطيع بواسطة هذه الملحمة «يا غرابا ينش النار»، أن ينقلنا إلى أجواء النهاية، وقد قتل أحد الأخوين، واحترق من بعد ابن يوارى سواة أخيه، فدلله «غراب النار» المذكور، على ما يفعل

إنما هذا «الدم» المهرق على الأرض، الذي جعل - بحسب الرواية التوراتية - الضفوق لـ «هابيل الراسي» على «قابيل» المزارع، (انظر

تفصيل ذلك في الكتاب المشار إليه ص ٢٠٩ وما يليها) قد عاد ليرز في النص، بالكيفية ذاتها، وذلك من خلال:

«يادما يدخل أبراج الفتوحات وصدرنا نبت الأقمار والخبز الخرافي وشامات البياض».

إن «قابيل» الضحية هنا، قد انتقل من سطح الحياة التي كان يزرعها بتضاريس الخصوبة - على حد تعبير النص - إلى قيعان هذه

الحياة، لينبت «بكتاريتا» بها الأقمار والخبز الخرافي وشامات البياض. أي أنه عاد ليقضي من السواد في الخارج بتأجيج البياض في الداخل

وفي المحصلة النهائية فإن «العراف» الذي جاء ليقرأ الاحتمالات، قد رأى البداية تصطرع بين الحياة والموت، وتقلب الموت ظاهريا على الحياة التي كانت قد استوت، وتهيات للاخصاب، لكن سرعان، ما يعود الصراع إلى العنق.

ومن هذه النقطة تحديدا يدخل بنا العراف ملكوته، ليرينا احتدام وجهي هذا الصراع ولينقل لنا من داخل مجرياته ما يراه من ثوابتها وتجويساتها. وهذا هو تحديدا ما يقصده بمصطلحه - الشعري - الخاص: التضاريس.

٤ - نحن الآن في طور ما بعد التكوين. كان البدء رسلا. وكان الرمل سودا، فاتي «العراف» وأقام ولائحه الأولى على تضاريس هذه

البداية، التي ولدت مقسومة على صراع لموت والحياة.

ومن قلب هذه الرؤيا، يدخل العراف إلى حياته .. ليستكمل مهمته

في استقصاء الاحتمالات.

على امتداد أفق الرؤية في تضاريس الاعماق، نرعى هذه اللافتات

الثماني «القرين»، «المغني»، «الصعلوك»، «الصدى» «الفرس».

«البابلي»، «البشري»، «الأجنة».

وهي أسماء متفرقة ومتباعدة، من حيث الدلالة بعضها يومي

إلى دلالات، هي أقرب إلى مدلولات «صفاء» منها إلى مدلولات

«أسماء» مثل «القرين»، «المغني»، «الصعلوك»، وبعضها توميء إلى

مسميات بذاتها: «الصدى»، «الفرس»، «الأجنة».

واستقصاء هذه الدلالات، علينا التوقف على الاسماء المشار لها،

من حيث معانيها المجردة، كالحفاظ، ومن حيث معانيها الوظيفية في

سياق النص.

انني اذا اعتد للشاعر «النيبتى» وللأراه من هذا التجميع حول

الموضوع، دون الاصمك به تماما، فإني قد اجدني بحاجة للاعتد

أمام نفسي، من الغوص في موضوع هو جزء من تضاريس ورمز

وأحلام صحراء جزيرتنا العربية .. التي لا يملك الداخل إليها، إلا أن

يعثر ببعض حجاراتها، أو ببعض أبوابها المسدودة.

الخطاب الشعري وإمكانات الإزاحة اللغوية

عبدالعزیز موافي *

وربما للأسباب السابقة وحدها، تنطّل الذاكرة الجمعية متعاطفة ومرتبطة مع الشعر الكلاسيكي، حيث إن منطق القصيدة الكلاسيكية يظل هو نفسه منطق الحياة، ويصبح الشعر هو حامل الحكمة والمثل الأعلى الاجتماعي، فمن خلال تلك القصيدة، فإن الشاعر كما يرصد ابن رشد - يرتبط بالسامع من خلال «فكرة التوقع»، ونظراً لأن هذا الشعر موزون، فإن «قائلاً إذا ابتدا بصدره فهم السامع عزّزه المناسبة بينهما والمشكلة قبل أن ينطق به القائل، وأنا نطق به بعد، فكأنه لم يأت بشيء جديد لم يكن عند السامع من قبل»^(١)، وحين يتصور ابن رشد أن هذا السامع يقل اقتناعه «نتيجة للتوقع - بالمضمون الشعري للقصيدة، فإن نفس هذا التوقع هو الذي يجعل السامع يتعاطف أيضاً مع تلك القصيدة لأنها تمنحه لذة من نوع خاص... لذة مطابقة أفق القصيدة مع أفق الانتظار لديه، لأن كلا الأفقين ينتظمهما منطق واحد، وهو المنطق الإبلاغي للغة

وعلى العكس من القصيدة الكلاسيكية، فإن الشعر الحديث ينفي تماماً فكرة التوقع بين النص والفن، حيث تتخذ فيه فعاليات الرؤية الحديثة - وهي المعادلة للمنطق الفني - عدة أشكال للإزاحة «الشكل الأول. شكل الإزاحة المكانية، حيث يزيح النص الشيء عن المركز. ليركز بدلاً منه على ما يرتبط به ارتباطاً محازياً الشكل الثاني. هو شكل التغيب عن طريق تحويل الشيء إلى وجود رمزي صرف، وتعمية النص حوله عن طريق استعارتي

الشكل الثالث. هو شكل الحوار الدائب بين محورين يمثلان إحداثيات الشيء: محور العادي / الكلاسيكي ومحور السامي / الاستعاري، أي محور الدال ومحور خفي الدلالة. محور التسمية ومحور الترميز ويمكن إعادة تسمية هذه الأشكال على نحو آخر، كالآتي الانحراف عن الشيء، وتحويل الشيء إلى وجود رمزي والانحراف بالشيء عن محور إلى آخر. وهذه الأشكال طرق مختلفة تسهم في النهاية في انفتاح النص»^(٢)، وعلى ذلك، فإن الغموض في القصيدة الحديثة ينتج عن عدة أنواع من الإزاحة اللغوية

تركيبية تتعلق بتركيب الجملة الشعرية دلالية تتعلق بدلالة المفردة التي تعيد إنتاج دلالية السياق / السياق مضمونية حيث تتناسق للجملة عناصر دلالية جديدة شكلية وتتمثل في اتساع مساحة العلاقة بين مفردات الجملة ودلالاتها عن المستوى التركيبي

إحالية وتنشأ عن إحلال الخيال محل البلاغي،^(٣)

تتميز اللغة بأنّها رغم الثبات النسبي لمادتها، والمتنقلة في الحصيلة المعجمية للكلمات وذلك في مدى زمني محدود، بأنّها تستطيع أن تضفي على نفسها أشكالاً عدة من خلال تعدد وظائفها (البلاغية - القانونية - الطقوسية - العاطفية ...) وما يهمني في مجال دراسة الخطاب الشعري بالأساس، هو رصد الإزاحة اللغوية التي تنشأ نتيجة للانتقال من المستوى الإبلاغي للغة إلى مستواها العاطفي... في الأول لا تقدم اللغة سوى المفاهيم المجردة، أما الثاني فيتطلب الرؤيا، ومن الطبيعي أن الانتقال من المفاهيم إلى الرؤيا يؤسس لإزاحة ما داخل اللغة، كلما اتسعت تلك الإزاحة اقترب النص خطوة أخرى من الشعرية. فكل فن - من خلال الإزاحة - يتجه إلى الشكل الخاص المميز له الشعر نحو الشاعرية، والفن نحو التجريد. وقد يتصور البعض أن شاعرية الشعر هي مرادف لتجريد الفن، لكنّ الشعر يتجه في لحظة اكتماله - باتجاه التجسيد، حيث إنه انتقال من التفكير بالصورتات إلى التفكير بالصور، التصورات هي تجريدات ذهنية، أما الصور فهي تجسيد لتلك المجرّدات داخل الذاكرة، وبالتالي فإن الإزاحة اللغوية لا تتعدّد عن الواقع، لكنها تتخلله، فإذا كانت الوظيفة الإبلاغية تصف الأشياء كما تدركها الحواس، فإن الشعر يصفها كما يدركها الحدس، وبينما تلمس الحواس حقائق الأشياء، فإن الوظيفة الانفعالية منوطة بأن تجعلنا نحقق منها

ومن الطبيعي إذن أن الإزاحة اللغوية، بمعنى الخروج عن العرف اللغوي للوظيفة الإبلاغية للغة، لا بد أن يتبعها نوع من الغموض، يتسم كلما اتسعت مساحة تلك الإزاحة، على اعتبار أن تغيير وظيفة اللغة يستتبعه تغيير منطقها داخل تلك الوظيفة. وتصبح مشكلة الغموض الشعري هنا بالتعامل مع الوظيفة العاطفية الانفعالية للغة، بنفس منطق الوظيفة الإبلاغية، ولأنّ المنطق الإبلاغي يعتمد أساساً على الفلاس وعى روابط السببية بين عناصر الكلام، وكذا على العلاقة المعجمية الثابتة بين الدال والمندلول، فإنه من الطبيعي لمنطق اللغة العاطفي الذي يعتمد على المجاز والخيال المنتج وغض الاشتباه بين الدوال وسبلولاتها، أن يعطل فعالية الذاكرة، ليؤسس بدلاً منها فعالية الخيلة، الأولى تعتمد على الرصيد التاريخي للغة والثانية تصنع لها رصيدها عاطفياً مغايراً، كذلك فإن الذاكرة الشخصية هي جزء من الذاكرة الجمعية لكنّ الخيلة الشعرية على العكس - فردية بطبيعتها لأنّها فإنها تصطبغ بذاكرة الجماعة، كلما كانت فعاليتها - وبالتالي شعريتها - أكبر

* باحث من مصر

ولعل أهم هذه الأنواع من الإزاحة هو الإزاحة الدلالية. لأنها تتعلق بدلالة الكلمة المفردة الواحدة، وهي الخلقة الأولى للتسقي. السياق ومن الطبيعي أن أي تغيير في طبيعة الخلقة سوف يؤدي - بالضرورة - إلى تغيير في طبيعة النسيج. وتلك المفردات (العلامات) تنتج أشكالاً تحدث إزاحات متعددة بدورها وهذه الأنواع من الإزاحة - كما يتصورها جون بيرس - تتمثل في

«الأيقون - وهو علامة تشير إلى موضوعها، على أساس تشابه بينها». فخرية مصر هي علامة أيقونية لجغرافية مصر.

المؤشر - وهو علامة تشير إلى موضوعها من خلال ارتباطها الوجودي به - فمثلاً الجمي مؤشر للمرص.

الرمز - وهو علاقة تشير إلى موضوعها من خلال عرف. أو اتفاق جمعي. فاللون الأحمر - حسب الاتفاق المسبق - يشير إلى نظام التوقف في كليات نظام السير.^(١)

وعلى الرغم من أن ما نستخدمه عليه اليوم البعد الفعوض - و«الرؤية» لم يلتفت إليه النقاد العرب الأقدمون، إلا أن الفلاسفة - نتيجة إطلاعهم على أرسطو - والمتصوفة الذين ربطوا مفهوم الظاهر والباطن بمضمون النص، كأن لهم أراء مهمة في هذا الصدد فإن عربي يدرك فكرة تعدد وظائف اللغة، - وهو - نتيجة لهذا الفهم - يشبه الرؤيا بالرحم فكما أن الجنين يتكون في الرحم، كذلك المعنى في الرؤيا. فالرؤيا نوع من الاتصاد مالف، يخلق صورة جديدة للعالم أو يخلق العالم من جديد. كما يتجدد العالم بالولادة^(٢)، إذن، فالرؤيا عندناين عربي، كما يرصدها أدونيس، هي نوع من الكشف أو هي ضربة تزجج كل حاجز، ونظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه، وهذا ما يسمى أبعين عربي (علم الظنفرة) وبما أنه يتم دون فكر أو رؤية، ودون تحليل أو استنباط فإنه يحيي مالم الطبيعة كليا. أي لا تفاصيل فيه، ومن هنا يحيي، بالتالي غامضا. مالفروض ملازم للكشف، إلا أنه غموض شفاف، لا يتحلى للعقل أو لمنطق التحليل الفعلي وإنما يتجلى بنوع آخر من الكشف، أي من استسلام القاري، له فيما يشبه الرؤيا، فتحنل لا ندرنك للرؤيا إلا بالرؤيا فما يتجاوز منطق العقل لا يصح أن نحكم له أو عليه بهذا المنطق ذاته^(٣)

ومن خلال مصل النصوص السابقة، الحديثة أو الصوفية، فإن اللغة تتبنس مستويين للاتصال من خلال مظهرين للتعبير «إما نقل حقيقة، أو توليد عاطفة والشعر هو مزيج بنسبة ما من هاتين الوظيفتين^(٤)» وللاعتقال بالشعر من نقل حقيقة ما إلى توليد عاطفة، فإن ارشيبال مكلشيش يتصور أنه في الشعر يقال ما كان يعرفه الجميع من قبل، بحيث لا يفهمه أحد، وإد ينجح في ذلك يصبح ما يقوله مهما. وعلى ذلك فإن الشاعر لا يترك نفسه لكي تجرفه الكلمات، لكنه يتحدث عن حقيقة ما ليست خالية من المعنى، إلا من وجهة نظر القانون الموضوعي وهي لا بد أن تظل كذلك، حتى ينسحب القانون الموضوعي من الذهن ليحل محله قانون آخر.^(٥)

لذا فإنه يمكننا أن نعتبر أن الشعر لغة داخل اللغة، ولهذا تختلف وطبيعة التعبيرية عن باقي وظائف اللغة الأخرى. وهذه (اللغة الأخرى) ليست منقطعة عن باقي الوظائف، ولكن يتم تحقيقها بمجموع الشعر، لا

بمجموع التعبير اللغوي. فدلالة الشعر - تختلف عن دلالة اللغة الانصالية وتلك الدلالة التي تتبع من بنيتها الخاصة، هي قيمة مضافة تكون أكبر من مجموع عناصره المكونة له. لذا، فإن الشعر ليس مجرد فعالية جمالية فقط، وإنما فعالية دلالية أيضا تنتج عن القيمة - المضافة،^(٦)

وفي مجال العلاقة بين اللغة والفكر، التي هي انعكاس للعلاقة بين الكلمات والتصورات الذهنية الناتجة عنها، تتعدد - بل وتتناقض - الآراء التي تفسر تلك العلاقة، والتي يتأسس عنها بالضرورة إزاحة ما. فبينما يرى جون كوهين أن القصيدة لا يجب أن تحلل إلا على المستوى الفكري فقط، باعتبار أن المستوى اللغوي لا يعدو أن يكون عرضيا، فإن مالارميه في المقابل يقرر أن الشعر لا يصنع من الأفكار بل من الكلمات. فإن مستوى الأصالة عنده هو الأساس، أما الأفكار فمجالها الشعر. وهذا التصور لا ينفي عن مالارميه أنه يستهدف أن يكون هناك معنى ما في الشعر، ليس ذلك للمعنى البني على قواعد منطقية، لكنه الناتج عن العلاقة بين الصور في تراوجها معا فالصورة الواحدة تحدد شيئا ما إذ تتحدث عنه أو تصفه، لكي ندركه بإحدى الحواس، ثم توضع صورة أخرى إلى جوارها، فينتج معنى وهذا المعنى ليس معنى صورة منها ولا هو مجموع المعنيين معا، لكنه نتيجة للعلاقة فيما بينهما. وهذا التصور يتفق مع تصور جاكوبسون عن النص الشعري الذي يرى أنه نص يتميز بتقييم الامكانات اللغوية، بحيث إن وظائف الكلام الأخرى تكاد أن تنمحى لتترك المجال لنظام من العلاقات الدقيقة بين عناصر الكلام

وعلى جانب آخر فإن جون كوهين يتصور أن اللغة الشعرية ليست إلا مؤديا مقننا عن التجربة وبالتالي فإن أي خطاب تنتج عنه عديدات متوارياتان

الأولى تنحى عن الأشياء إلى الكلمات، وهي (التقديم)

الثانية تنحى عن الكلمات إلى الأشياء وهي (فك التقديم)

لذا، فإن «فهم النص - أي المستوى الفكري له - معناه الإدراك الجيد لما يختفي وراء الكلمات، بالذهاب عن الكلمات الأشياء، وبالتالي فصل المحتوى عن التعبير». أما ارشيبال مكلشيش «حين يتناول بناء المعنى في الشعر، فإنه يفرق بينه وبين بناء المعنى في الفن، حيث إنه في الشعر، يعتبر النظام والارتباط المنطقيين، وكذلك الحقيقة المنطقية، وعلى ذلك، فإنه إذا انفصل عن القصيدة أصبح بلا معنى لكن هذا اللامنتظمي يصنع داخل القصيدة منطقيا، حيث ندرنك لمسة من الشعر».

وهكذا يتفق مكلشيش مع الشكلانيين - خاصة شلوفسكي - في أن لغة الشعر لا تعمل من أجل أن يسهل علينا فهم معناها، بل تعمل على خلق إدراك متميز للشيء. خلق رؤيته، وليس مجرد التعرف عليه وهذا ما جعل شلوفسكي يقرر أننا «عند الحديث عن معنى كلمة ما، يحدث تكون هذه الكلمة صالحة بالضرورة لتعيين مفاهيم، فإن الأبنية غير الفعلية تبقى خارج اللغة فالوقائع تدعنا إلى التفكير في التساؤل التالي هل كل للكلمات دائما معنى في اللغة الشعرية؟ ربما إذا استطعنا الإجابة عن هذا التساؤل، فإننا نكون بالفعل - قد استطعنا أن نتفهم الإزاحة، وأن نقن مفهومنا عنها

وإننا كما نتصور ما لارميه عن الشعر لا يصنع من الأفكار بل من الكلمات، يستدعي أن نتعامل معه ببعض الحذر، فإن تصور كوهين أيضا عن أن الشعر يصنع من الأفكار لا من الكلمات، يبدو بدوره متطراها في

الاتجاه النقيض. فأحياناً ما تكون صيغة الشرط (إما .. أو) صيغة خادعة في محال الشعر، ربما لأن الاختيار الأصوب قد يكون من خارج حدي الشرط، وليس لأحدهما. وربما يكون الاختيار هو للعلامات التي تربط بين الحدين. فنحن حين نقدر أن نضرب ماء، لا نخشع جزيشاً من الأبرودج، أو ذرة من الأوكسين، لكننا نخشع التفاعل بينهما الذي هو - في النهاية - ليس أبرودج أو أوكسين لكنه العلاقة (الكيميائية) فيما بينهما كذلك فإننا في الشعر لا نخشع الإصانة على حساب الفكر، أو العكس، لكننا نخشع العلاقة بين الصوت (كإطار للفكر) والفكر (باعتباره محتوى الصوت)، على أن تكون العلاقة غير خاضعة للأبنية العقلية التي تحكم الوظيفة البلاغية للغة.

إن مفهوم الإزاحة عند كوهين هو المحور الأساسي، الذي تدور حوله فكرته عن بناء الشعر والإزاحة عنده وظيفة أساسية هي (المجازة) وكوهين يحاول الإجابة على تساؤل شلوفسكي السابق، من خلال تصور أن الإزاحة هي عملية ذات شقين: المجازة وتخفيض المجازة وهو يفرق بين العبارة الشعرية والعبارة اللامعقولة طبقاً لعملية المجازة، فعلى الرغم من أن العبارة تين معاً تقدمان نفس اللون من عدم اللامعة اللغوية (أي الإزاحة)، فإن عدم اللامعة في العبارة الأولى قابل للتخفيض، على العكس من العبارة الثانية. إذن، فالتشابه بينهما - من الناحية البنائية - لا يتحقق إلا من خلال التقابل السلمي باعتبار أنهما ينتهكان معاً قانون العرف اللغوي فهما يتفلقان في موقف المجازة، لكنهما تختلفان في تخفيض تلك المجازة^(١٧)، ونحن نخلف مع كوهين في تفريقه بين العبارة الشعرية والعبارة اللامعقولة، حيث إنهما في النهاية شيء واحد فكشاهما تتجاوز العرف اللغوي، نفس الوقت الذي لا يمكن لنا فيه تخفيض تلك المجازة لكشاهما معاً. فالفرق بينهما ليس في المجازة اللغوية وإمكانية فض تلك المجازة، لكن في أن طبيعة العبارة الشعرية تتميز بالفاعلية والتأثير أما العبارة اللامعقولة فهي عبارة سلبية ترح على مستوى الإبلاغي للغة، لكنها لا تستبدله بالسقوى العاطفي فهي قفزة في الفراغ، على العكس من العبارة الشعرية، التي هي الاتجاه إلى وطن آخر داخل اللغة.. أكثر رقيقاً وسعواً، ولكي تؤكد على أن العبارة الشعرية حين تتجاوز العرف اللغوي بحيث لا يمكن أن نعثر تلك المجازة، فإننا نضرب مثلاً بلك العبارة الشعرية لادونيس

دعوا الأشجار تتبادل العصافير

ففي هذه العبارة تسم تتجاوز العرف اللغوي، ويستبدل المنطق الإبلاغي بالمنطق العاطفي، ولم تعد هناك حاجة لنقل حقيقة وإنما تأسست العاطفة طبقاً للحاجة الشعرية - وبعد أن تمت تلك الأليات داخل النص الشعري، تحققت المجازة، على أن هذه المجازة أصبحت من الصعب - بل من المستحيل فضها أو تخفيضها، حيث لا يمكن أن نستبدل عنصر المجازة (الأشجار - العصافير) بمعادل لهما، على الرغم من أنها من عناصر الواقع الخارجي بالفعل - وبالتالي، لا يمكن فهم تلك العبارة أو التفاعل معها إلا من خلال موقف المجازة وحده فإننا حاولنا تخفيضه، فلن يتبقى لنا من الشعر سوى بعض الانقراض الشعرية، فإننا نجد موقفاً مشابهاً حين نقرا عبارة محمود درويش

للحصى عرق وللحطاب قلب يامة

فالعبارة هنا طبقاً للمنطق السوري - هي عبارة لامعقولة، وهي تتجاوز العرف اللغوي، ولا يمكن فض هذا التجاوز مرة أخرى لكنها تتميز بالفاعلية والتأثير نتيجة لعلامات التراسل المضمر داخل اللغة، بين الحصى (الجماد) والعرق (الإنساني) فالحصى من الناحية المنطقية - لا يعرق، وبالتالي فإن هذا العرق لا يمكن إبعاد بديل واقعي له، كما أنه ليس في الواقع الخارجي ما يشير إليه.

إن مفهوم كوهين عن الإزاحة من خلال المجازة وتخفيضها لا يمكن أن يكون صحيحاً إلا فيما يتعلق بالشعر الكلاسيكي فإذا ضربنا مثلاً بيت أبي تمام الشهر

السيف أصدق أنباء من الكتب

في حده الحد بين الحد واللعب فإننا نجد أن أبداً تماماً قد تتجاوز - من خلال الخصائص البديعية - العرف اللغوي، لكننا إذا قمنا بتحرير هذا البيت من الطباق والجناس والاستعارة، فإنه يعود مرة أخرى إلى الواقع بعد فض مجازته فالسيف ينزل هو السيف، والكتب تبقى هي نفس الكتب والرسائل التي تستبدلها، ويبقى (الحد) الأول مرتبطاً بالسيف (الحد) الثاني مرتبطاً بعلاقة الفصل بين الأشياء وتؤدي عملية تخفيض المجازة إلى الحقيقة العقلية التي تقر أن القوة تخلق الحق وتحميه

ولهذا فإننا - على العكس من كوهين - نقدر أن الإزاحة اللغوية تجعل من العبارة الشعرية عبارة لامعقولة، تهدم المنطق العقلي لتؤسس بدلاً منه المنطق العاطفي، وهي تتجاوز الواقع ولا تهبط إليه مرة أخرى إلا من خلال كونها واقعاً آخر موازياً أو معاكساً له. ومن خلال هذه الآليات النصية، فإن العبارة الشعرية يجب أن تتميز بالفاعلية والتأثير الفاعلية داخل النص، والتأثير داخل المحيلة التي تتفاعل معه فإذا تحققت تلك الشروط، نتج عنها بالضرورة (إزاحة) ما، وكلما اتسعت زاوية الإزاحة، التي يعضها المنطق الإبلاغي والمنطق العاطفي للغة، فإننا نقرب خطوة أكبر في اتجاه الشعرية

الهوامش:

- ١ - عاطف جوده نصر - نظرية الشعر عند الفلاسفة للمسلمين - ص ٢٥٦ - البيت الصبري العامة للكتاب
- ٢ - كمال أبو زيد - الدلالة - السلطة - مجلة فصول - يوليو ١٩٨٤ - ص ٥٦
- ٣ - فكري صالحي - البحث في الجوهري في القصة العربية الحديثة - مجلة المهد - العدد ٤٥٤ (٢٥) استبدل كلمة الإبراهيم اللغوي عند مكنة الإزاحة اللغوية لتتفق مع السياق
- ٤ - فريال غرور - قصص الدلالات - مجلة فصول - يوليو ١٩٨٤ - ص ١٧٨
- ٥ - أدونيس - صدمة العداة - دار العودة بيروت - ط ٣ - ص ١٦٦
- ٦ - نفس - ص ٢٢٨
- ٧ - مجلة الفكر - العدد ٩٤ - ص ٢٤
- ٨ - بدلة لغة الشعر - جري كوهين - ترجمة د أحمد درويش - ط ١ مكنة الغراء مصر
- ٩ - أريشيل ماكليس - الشعر والتجربة - ترجمة سلمي الجويهي - ص ٥٢
- ١٠ - صوص الشكلازير الروس - ترجمة



مظاهر الاكراه في فترة الوكوالية

عمر مهيدل *

«تقريب الجنون» Eloge de la folie «خذا الحكمة من أفواه المجانين، فالجنون لم يكن في تلك المرحلة موضوعا اجتماعيا مزجيا مع أنه يدل على عالم من المعاني والدلالات يتجاوز العقل، على الأقل في تحديده العقلاي المتعارف عليه، لذلك فالجنون منبؤ ولكنه غير مبنو الصلة بالمجتمع معنى هذا أن فكر عصر النهضة، على الرغم من أن العقلانية تشكل أحد ركائزه الأساسية، أسند دورا وظيفيا للجنون حيث أوجد عدة حصور اجتماعية وفكرية بين العقل واللاعقل. فابتداء من منتصف القرن السابع عشر أصبح الجنون «لا يمثل نهاية العالم، ولا نهاية الإنسان والموت، ولا يمثل وجها أخرويا، في حين أن النحون كان يعد، وطوال القرون الماضية (من الرابع عشر إلى السابع عشر)، نوعا من الأمراض التي تمارس عليها أقصى أنواع النبذ والتطهير والتهميش كمرض البرص الذي أصاب أوروبا لكن مع تفهقر هذا المرض مع نهاية الحروب الصليبية حولت العقلاات التي كانت قد أقيمت خصيصا لمرضى البرص إلى معتقلاات تجمع المجانين والمجنونين والمهملين... الخ.

إن المتأمل «في تاريخ الجنون» يتكتشف أسلوب «موكو» المشوق البارع، والبالغ حول موضوع أقل ممايلق فيه أنه غير عادي إلا وهو الجنون ، وقد بلغت البلاغة ذروتها وهو يخبرنا عن «الانفلاق (العزل) الكبير» grand renferment الذي وقع في العصر الكلاسي، وكان الهدف من ذلك التحكم في آلية الجنون وتطويرها لنمطية التصور الاجتماعي القائم بوضع المجانين في أماكن خاصة بهم بوصفهم فئة لا اجتماعية ينطبق عليها ما ينطبق على المشردين والمجرمين والعاطلين عن العمل وغيرهم. ذلك أن الجنون في العصر الكلاسي صار يمثل خلا عقليا - عكس عصر النهضة الذي لم يكن فيه مرضا - وبالتالى قيمة أخلاقية سلبية. لذا فإن دور مكان «الانفلاق» كان يمثل في العزل والتأديب والتطهير لأنه كان ينظر للجنون بوصفه مرضا جسديا يستدعي شفاؤه بتطهير الجسم بالعقاقير كما هو الشأن في حالة الجرب والجذري وهي أمراض كانت شائعة في ذلك الوقت ومع أن التطور الذي أدخله بعض الأطباء على معالجة الجنون «كوليام توك Tuke الابنيل Pinner» أسهم في تقدم النظرة الطبية إلى الجنون، إلا أن ذلك لم يعد إلى وقاره الأول الذي كان يحتل به، بل أن أعمال توك وبنيتال وصفت مانها باعتقال جديد للعقل.

وفي العصر الحديث تبلورت طريقة رابعة في طرق العلاقة بين العقل واللاعقل، وهي تعود بالدرجة الأولى إلى مجهودات فرويد في التحليل النفسي حيث توصل في مرحلة أولى إلى التمييز بين الصحة العقلية والجنون، ودفع للعلاج النفسي قديما إلى الأمام، وقد عمل ما بوسمه لتخليص المرضى من الملجأ، وأماكن العزل، بل من العقاب الجسدي الذي كانوا يتعرضون له، لكنه بالمقابل أسند الدور الأسطورية لشخصية الطبيب مما جعل سلطة

إن محاولة الكشف عن مظاهر الاكراه والقهر في المجتمع الغربي كانت من بين الاهتمامات الأولى التي شكلت الأرضية المعرفية لدفوكو، فيما بعد. هذه المظاهر تمثلت في الجنون والمرضى في المرحلة الأولى، والسجن أو العقاب في المرحلة المتأخرة وهي في نظره تجسد الحقيقة الضخية القائمة في أعماق النفس المعرفي الغربي بتجلياته المتعددة، وهو نسق مهيم، مؤسماي متواطىء، قصدي يظهر ما يود إظهاره فقط عقلانية، إنسانية تنوير، أما المناطق المظلمة - قهر، اضطهاد، جنون، مرض سجن فهي تابوهات لا ينبغي الاقتراب منها. لذا فإن مهمة «دوكو» كانت محاولة الغوص في هذه المناطق من خلال المعايينة الواقعية والأرشيفية، لأن المهم بالنسبة إليه هو السفر في المنوع، والغوص في العوالم البعيدة عن حد تعبير «نيتشه»، ولأن مستقبل الفلسفة في نظره يكمن في فتحها على العالم الخارجي، وكشف الأوضاع اللاإنسانية التي عاشها الإنسان وأثرت في مجرى حياته بشكل أو بآخر. فما هو الهدف من هذه المقامرة إذن؟

١ - الجنون:

مثل كتاب «دوكو» الجنون واللاعقل - تاريخ الجنون في العصر الكلاسي، في حينه - وما يزال - ثورة حقيقية في نظرة الغرب إلى الجنون التي تميزت تاريخيا بإزدواجية العلاقة التي أقامها بين الجنون Folie وبين اللاعقل Dérailson، لأن الأساس المحرك، ومنذ اليونان، كان دائما العقل، فحقيقة الجنون بهذا المعنى لا تدرك إلا قياسا بالعقل إن جهد «دوكو» يكمن في محاولته تفكيك أخطاء الخطاب المتعلق بالجنون وإبراز الأبعاد العقلية الكامنة فيها، لذا يقرر منذ المقدمة أن كتاب تاريخ الجنون يحاول إظهار الوجه الآخر للجنون الذي يفضلته يتسنى للبشر - من حيث حركة العقل المتحكم الذي يحجز رؤيتهم - أن يتواصلوا ويتعارفوا عبر لغة اللاجنون التي لا نجار عليها، لأن الغرض هو استعادة لحظة ذلك التآمر، قبل أن تكون قد اقتربت نهائيا داخل محراب الحقيقة، وقبل أن تكون قد أجهت غنائية الرافض، وهو أيضا العمل على الالتحاق عبر التاريخ بالدرجة الأدنى من تاريخ اللجوس، حيث يظهر الحضور تجربة غير متميزة، تجربة غير مفصلة عن القصة ذاتها. وتاريخ الجنون هو تاريخ الحدود القصوى والحركات الغامضة، والانقطاعات، والفرغات، ولكن يستجلبها جميعا يقوم «دوكو» بالزاوية بين الطريقة التفريية - الوصية وبين الطريقة النقدية الفلسفية، فقد بين أن خطاب الجنون في الغرب هو بأربع مراحل تاريخية مختلفة منذ القرون الوسطى ففي القرون الوسطى كان الجنون شيئا مقدسا، غامضا خليقا بأن تنسب إليه أعظم الحوارق، أي أنه ظاهرة مفارقة لكل المفاهيم المتعارف عليها اجتماعيا أما في عصر النهضة فقد صار شيئا خافسا من العقل المتعالي على طريقة إراسم Erasmus في مديحه الشهير في كتاب

★ كاتب وأستاذ جامعي من الجزائر

الطبيب تحل محل سلطة العزل والاقصاء التقليدية التي مارسها السلطة الملكية لسنين طويلة.

مما لا شك فيه أن «تاريخ الجنون» يفتح آفاقاً جديدة ومهمة تتخللها افتراضات نظرية ومواقف تاريخية، تتعلق بموضوع ما يزال موضوع جدل إلى اليوم، وقد فيه «ميشال سير M. Serres» ميكرًا إلى أهمية «تاريخ الجنون» حيث رأى أنه يؤسس لأركيولوجيا الأمراض العقلية، وهو يحل في الثقافة الكلاسيكية المكانة نفسها التي يحتلها كتاب نيتشه Nietzsche مولد المسألة في الثقافة المعاصرة، وإجمالاً يمكننا أن نخلص عملية تشكل الوعي بالجنون عبر المراحل التاريخية المصيبة في النقاط التالية

١ - الوعي النقدي بالجنون ويتجلى هذا الوعي من خلال تحديد الجنون انطلاقاً من العمق العقلي أو الأخلاقي

ب - الوعي التطبيقي بالجنون ويتجسد أولاً في الممارسة الاجتماعية حسب مقاييس الاندماج في المجموعة والاندماج بها

ج - الوعي الفلسفي بالجنون وهو وعي يسمح بالفرقة المباشرة لما يعتبر جنوناً، فالمقصود هنا ليس تمييز الجنون أو نفيه، وإنما فقط تمييزه من حيث وجوده الجوهرى وهو وجود بسيط وثابت وعنيد سابق لكل لحظة الوعي والتقويم.

د - الوعي التحليلي بالجنون يؤسس هذا الصنف من الوعي إمكانية المعرفة للموضوعية بالجنون ما دام يسمو به إلى مستوى النظر المعرفي، هذا التوجه المعرفي يمتزج حتماً بالتجربة الأصلية للجنون حيث الدور المأساوي بين العقل والجنون والقسم الصارمة بين طمأنينة الحقيقة وخطر الحق.

وعلى أية حال، إن ما يهمنا في دراسة «فوكو» حول الجنون هو الكشف عن العلاقة الوثيقة بين أشكال التعرف على الجنون والبحث عن حقيقتها من جهة، وإجراءات الاقصاء والعزل التي يتعرض لها الجنون من جهة أخرى، وهي العلاقة التي تتخذ ملامح شتى، وتوظف خطابات ومعارف متعددة خاصة وأن منظومات الحصر ومراقبة الخطاب قائمة بكل قوتها، وتباشر إجراءاتها دونما اعتبار أهميتها الخطاب ونوعيته، لذلك فإن العرضية التي ينطلق منها «فوكو» هي كالتالي «افترض أن إنتاج الخطاب في كل مجتمع هو في نفس الوقت إنتاج مراقب ومتنق وممنظم، ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطته ومخاطره، والتحكم في حدوثه المحتمل وأخفاؤه ماديته الثقيلة والرهيبه هذه الإجراءات يجعلها «فوكو» في ثلاثة

١ - المنع يمثل هذا الإجراء أكثر إجراءات المراقبة الداخلية جلاءً وهديةً وأكثرها قسوة، وهو إجراء يطال مجالات عدة أهمها الجنس والسياسة كما يقول فوكو «أشير فقط إلى أن المناطق التي أحكم السجاء حولها، وتتضاعف حولها الخانات السوداء في أياها مات هي مناطق الجنس والسياسة. وكان الخطاب، بدل أن يكون هذا العنصر الشفاف الحسي الذي يجرد فيه الجنس من سلاحه وتكتسب فيه السياسة طابعاً سلمياً، هو أحد الواقع التي تمارس فيها هذه المناطق بعض سلطتها الرهيبه بشكل أفضل»

٢ - القسمة بين الجنون والعقل كان خطاب الجنون الموقع الذي تمارس فيه عملية القسمة، إذ وانطلاقاً من القرنين الوسطى انتقلت إمكانية الحوار مع الجنون فتارة كان ينظر إليه بوصفه

خطاباً فارغاً لا دلالة له، وتارة أخرى بوصفه خطاباً خارقاً تنسب إليه حقائق تتجاوز قدرات الخطاب العادي.

٣ - التعارض بين الحقيقة والخطأ وهو تعارض خفي يتخذ طابعاً عنفاً أو مؤسستياً، ولا ينبغي إلا أن نشككنا عن إرادة الحقيقة التي تتوجه وتحكم خطاباتها، وللتأكيد ذلك استند فوكو، إلى التراث اليوناني على أساس أن الحقيقة انتقلت من الفعل إلى القول، أي فعل النطق إلى المنطوق نفسه من بين معلومات الاقصاء هذه، نجد أن فوكو تحدث مطولاً عن المنظومة الثالثة والأخيرة، وذلك لأن المنظومات الأولى تكف عن الميل في تجاه منظومة إرادة الحقيقة، وذلك أيضاً لأنها تحاول أكثر فأكثر أن تهيم على المنظومتين السابقتين وتخرقهما لتؤسسهما فيما بعد وفق تصورها

لنعد إلى موضوع الجنون بعد هذا الاستطراد لنقول إن «تاريخ الجنون» يبقى إقبالاً حاراً من قبل المحدثين المضادة لعم الأمراض العقلية «Psychiatrie» التي كانت رد فعل مباشر على الهيمنة الهرمية التي فرضها علم الأمراض العقلية في المرحلة المعاصرة، ولعل كتاب جيل دولوز وفيلسوف غواتاري «الراسمالية والقصام» يمثل خير مثال على هذه المزرعة.

وإجمالاً نقول أن هدف «فوكو» البعيد كان محاولة ربط الجنون ببنيته المباشرة في تجلياتها المتعددة الفكرية الاجتماعية، الاقتصادية وليس تشكيل الحصون كمرجع تاريخي مستقل كما يرى البعض صريحاً أن «فوكو» رفض التقصيرات التاريخية السابقة لكن دون أن يشك في شرعية البحث التاريخي وإمكاناته، لذا فهو ليس معادياً للمؤرخ العادي «Ami histonien» ولكنه مؤرخ مضاد «Contre-histonien»، أي ذلك المؤرخ الرافض للتفسير الرسمية (للمؤسسات) المهيمنة على ماضينا أو تاريخ الجنون لا يمكن أن يكون حقيقياً إلا إذا كان سانجاً، أي لا إذا كتبه مجهولون بالذات، لكنه عندئذ سيكف عن أن يكون تاريخاً سامعياً العقلي، وهذه هي المعرفة في موضوع الجنون.

٢ - المرض

مع المرض يواصل «فوكو» مسيرته الاستكشافية لتجارب الاقصاء في المجتمع الغربي، ومحاولة تفكيك بنيتهما في عناصرها الأولية بدلاً من الحقيقة بعيداً عن التأويل والتضخيم لأن التأويلية في نظره ضرب من التقليد الانساني حرس دائماً على تقويضه وتجاوزة ففي كتابه «مولد العيادة» الذي يبدو أقرب أعماله إلى التصوير البيئي الضارم كما يرى «مديفوس» وهو من أهم شراح فوكو، وتتجلى هذه الصفة في تركيزه على البنيات والانسان الادراكية التي تتحد الممارسة، وكذا في تركيزه على المنطوقات (اللفوظات) والخطابات

في هذا الكتاب الذي يجعل عنواناً فرعياً معبراً وأركيولوجيا النظر الطبية، ركز «فوكو» على دراسة طرق العلاج المتبعة بطريقة مشوقة مفية توضيح النماذج المختلفة للممارسات الطبية في فترة محددة غنية جداً تمتد من الثلث الأخير للقرن الثامن عشر حتى الربع الأول من القرن التاسع عشر. حيث تم تعويض الطب التصنيفي القديم بالطب العيادي الحديث ذي الطابع العلمي، والذي يستمد بآساساً إلى التشايد على المرض، أي على حضور الجسم للمعالجة، لذا فإن الفرضية المركزية التي يود إبرازها في هذا الكتاب هي أن القطيعة الجذرية في تاريخ الطب نتجت عن تحول العلاقة بين

المرئي واللامرئي، والتحول من الفضاء التصنيفي إلى الفضاء الجسدي فالأراض هي كيان لا علاقة له بالجسم، وأن انتقالها يحدث عندما يتمزج بعضها عن طريق «الاجذاب» بأمودج نفسية المريض، كما أنه يعتقد أن المحيط «غير الطبيعي» يساعد على تطور المرض فما يعانيه أناس في بيئة فلاحية مثلا فلا يعانيه سكان المدينة بالضرورة، فالأوية عكس الأمراض لاتعد كيانات محددة ولكنها نتائج مناخ أو عوامل خارجية

لقد نظر الطب في مراحل الراض بوضعها بوضوح ظواهر ديناميكية أي وفق مكان يعرف به طب الأعراض، وعرض أن تكون وحدات محددة كانت تعرف بأنها حليط من الأعراض، وكانت الأعراض تعرف بأنها عوامل تطور مرضي إلا أنه في بداية القرن التاسع عشر ظهر أنموذج طبي آخر، فقد احتلت فكرة كيونة المرض وحلت محلها فكرة الجسم المريض بمعنى الانتقال من فضاء الفكرة إلى أرض الواقع وما يترتب عن ذلك من توضيح اللغة في دعما تجريبي، بمعنى آخر نقول في هذا القرن (التاسع عشر) عوض طب الأعراض بطب الأنسجة. وهذا في حد ذاته تحول هام يطرأ على المنظومة الطبية العيادية، فالأمراض لم تعد تنسب إلى الأنواع أو إلى مجموعة أعراض، بل أصبحت تتعلق بتفريع الأنسجة، مما حدا بالنظرة الطبية إلى أن تصبح أكثر عمقا بحيث صار الطبيب لا يبحث فحسب عن الأعراض الأولية أو السطحية للمرض، بل عن الأسباب الخفية والموراثية أيضا كسماة الموت مثلا، فقد تحول الموت إلى حياة، ذلك أن الطبيب عندما يقوم داخل المستشفى - وليس في المكتبة أو قاعة المحاضرة كما كان سابقا - يوصف الظواهر تبعا لشوئها إنما يبحث ذلك لتحليل الأجسام الميتة وتشرحها.

إن الموت كان يشكل الحد الخارجي للطب التصنيفي، وينشوء التفرع المرضي ظهرت بنية ثلاثية متكاملة أطرافها الموت، الحياة، المرض والموت - عكس الحياة - يفتح أفقا جديدة على حقيقة الجسم بكل أبعادها بما أنه جثة جامدة لا تستطيع المارورة وهذا ما جعل فوكو يقول «لقد غادر الموت مساهم الإنسانية القديمة، ليصبح الواة الودعانية حقيقته اللامرئية سره المرئي». من هذه البنية الثلاثية التي تتفصل عناصرها حول بعضها، والتي اعتمدها المنهج التشريحي أنبثق الطب الوضعي الحديث حيث تحصل المرض من «التفسيرات الشيطانية» أو الشريرة التي ارتبطت به منذ القديم، وانتقل ليستخدم معناه من «الموت»، وبذلك صار قابلا للقراءة والصياغة ومفتوحا أمام الرؤية

لقد أنتجت هذه العوامل مجتمعة شهرات جديدة للمعرفة. وقوانين جديدة لصالح العلاج. لأن تشريح الجثث صار فعلا قانونيا يتيح للأطباء فرصة التحديق في الموت عن قرب وبغير ما شكلت هذه الظروف الجديدة أساس المعرفة الحديثة كما ميها سابقا، فإن «فوكو» درس هذه المعرفة من خلال التعارضات النسبوية التقليدية واضعها «ديالككتيك»، الأرض في موازاة ديالككتيك، اللغة، حيث يميز بين العلاقات والأعراض، فالأول (علامة المرض) والثاني (إلى المرض)، والحد لا يتكشف حقيقته الضمنية إلا بتكماله مع المألوف، والمألوف لا تتشكل صورته الأولية إلا بانطوائها في الشكل العام الذي يسبقه عليها الحال، وهكذا

ويمكننا أن نوجز التطور التكنولوجي والمعرفي لمهزم المرض كما تصوره «فوكو»، ب«مولد العيادة»، على الأقل في شكله الأولي

١ - كان المرض بالمسلة لأطباء القرن الثامن عشر يبدو وكأنه «تجربة»

تاريخية على طرفي نقيض مع المعرفة «الفلسفية».

٢ - مجال المرض هو مجال تقوم فيه التناظرات بتحديد الماهيات.

٣ - إن شكل التناظر هو الذي يتكشف النظام التقابلي للأمراض.

وكما يرى روبرتوماشاو R. Machado فإن أركيولوجيا النظرة الطبية كما تصورها «فوكو» لا تختلف فحسب عن أنواع التفسيرات التاريخية المتعددة، بل تتماقض معها أساسا، ذلك أن هناك قطيعة أركيولوجية بين الطب الكلاسي والطب الحديث، وأن التاريخ الأركيولوجي يتصور حول مستويين متحابين هما الرؤية واللغة لذا فإن المؤلف يقيم ترادفا بين عبارات «التجربة الطبية» و«الأدراك الطبي»، والنظرة الطبية..... باعتبارها جميعا عناصر تحيل إلى فضاء المعرفة الطبية.

ويجعل «فوكو» يشهد على ذلك التصور الثاني الذي يتوهم أن الخاصية الأساسية للعيادة الحديثة هي التفكيك على المرئي في مقابل المفكر فيه، وعليه فإن أركيولوجيا الطب هو تلك المنطقة حيث لم تقتصر عدد الكلمات عن الأشياء، أي تفصل اللغة الطبية مع موضوعها و«البنية القولية للأدراك»، أو «النظرة التعبيرية للطبيب»

٣ - السنن :

في كتابه «الراقية والعقاب» مولد الصحن» يواصل «فوكو» بعزيمة متجددة.... الحد الفارق بين «تاريخ الجنون»، و«الراقية والعقاب» يفوق عشر سنوات - استقصاء الصور الثالث من مظاهر الاقصاء، والأكرام اللاإنسانية التي تمثل حقيقة الغرب الخفية وهو تأصيل «أركيولوجيا المنظومة العقابية»، وموقع السجن باعتباره وسيلة حجز وزل داخل هذه المنظومة فأذا كان مجتمع اليوم قد جعل من السنن مجلدا آخر بعد فشل التقويمات الأولية الأخرى، فإن مجتمع القرن التاسع عشر كان يتباهى بسجنه التي تشبه الحصون، والمشادة داخل المباحث الحصانية في المجر، بمعنى آخر أن الإشكالية التي يطرحها «فوكو» في هذا الكتاب تتعلق بمحاولة البحث عن نمط الخطاب الذي يشكل المرجعية الفكرية للسجن وكيف تحولت الممارسة العقابية من عقاب الجسد إلى عقاب الروح؟

لقد سيطرت على النظام العقابي للعصر الكلاسي أربع صيغ عقابية - ذات أصول تاريخية مبتدئة - كان يتعرض لها المعتاق

١ - النفي، التعذيب، الإبعاد، الطرد خارج الحدود، المبع من دخول بعض الأماكن - تعظيم المنزل العائلي، شطب تاريخ الميلاد، مصادرة الأموال والممتلكات.

٢ - تطعيم تعويضي، فرض استرداد، تحويل الضرر الناجم إلى دين يتم إرجاعه فيما بعد، تحويل الجرم إلى الزام مالي

٣ - عرض تعليم (وضع علامة)، جرح، قطع أحدات بدية، وضع علامة على الوجه أو على الكتف، فحرض تخفيض اصطفاي ومرئي، تنكيل، باستقصاء الاستنزاف على الجسم وترك أعصاب السلطة واصحة عليه

٤ - الحجز (العزل)

ولعل محاكمة داميان كما صورها فوكو في بداية كتابه «الراقية والعقاب» تمثل دليلا جليا حول طبيعة العقاب البربري الذي كان سائرا آنذاك، وفي الوقت ذاته تحدد الكيفية التي يتأسس عليها مفهومه عن الانطعاات المعرفية من خلال دراسة الجريمة، على نحو ما تأسست هذه الكيفية في دراسة الجنون والمرض، ليخلص إلى أن الجريمة والعقاب كليهما كان غنيا

أكثر منه سرياً، وبدنياً أكثر منه عقلياً، ومتوحشاً أكثر منه متحضراً، لذا فإن «فوكو» يرى أن العقاب على الجريمة، من حيث هو أداة للسيطرة الاجتماعية، ظل مرتبطاً بالتعذيب وأحداث أقسى إلى الجسد، حتى لأنها تترك العلامات وندوباً واضحة تعلن عن هوية الجلال وأهدافه لكن ومنذ القرن التاسع عشر، تغيرت أشكال العقاب، إذ حل اللين الظاهري محل القسوة والفظاعة، وحل القاضي محل الجلال، وتحول إلى أداة تستخدمه السلطة وباسم القانون، لبلورة ما يسميه تكنولوجي القوة التي صارت تستمد إلى منظومة متكاملة من الغايات الاجتماعية، سياسية، اقتصادية

وعلى الرغم من أن هذا الهدف الأول الذي سعت إليه أغلب المجتمعات الإنسانية هو بلوغ العدل والمساواة، بل ولوغ أقصى درجات الكمال في هذا المجال، فإن الشيء حدث، هو أنها بلغت الكمال في مجال العقاب حيث يفصل «فوكو» في تحليل أليات عمله ولوازمه القسرية وما يرتبط به من طقوس وعمليات تطويع للبشر، وعليه يتخذ الانضباط (أو التطويع) شكل القاعدة، وتأخذ القوة شكلاً بهيمياً دون هوية. هذا النمق الجديد للانضباط تتألف فيه «قوة القانون» مع القوة السياسية فتشكل ما يسمى بالقوة المؤسسية الشمولية، ولا شك أن «فوكو» ليس هو أول من تطرق إلى وصف المؤسسة الشمولية والجيس الانفرادي وكذا معايير الانضباط المصاحبة وأشكال القسر والاضغام، لكنه يتقدم عنهم بمعالجته الواقعية ومتبعته الدائمة للسجون وعمليات الاحتجاز أو الاعتقال بواسطة المشغل (أي السجن المفرج)، وبالتطلع إلى قواعد الاصلاحات وأوضاعها، متابعة تصفي حيوية متقدمة تتكامل فيها عناصر متعددة من الجبس إلى العزل، من الألم إلى العمل

من العقاب إلى المراقبة، ومن الكلمة إلى اللغة وهذا في حد ذاته شيء هام وعموماً يمكننا أن نلخص أساسيات المنهج الذي استخدمه فوكو في «المراقبة والعقاب» في قواعد أربع

١ - عند دراستنا للأليات العقابية ينبغي ألا نركز فقط على آثارها الفعلية والاقتصادية ولكن أن نركز على آثارها الإيجابية وأن بدنت هامشية للوهلة الأولى، وبالتالي أن ننظر إلى العقوبة بوصفها وظيفة اجتماعية معقدة

٢ - ينبغي ألا ننظر إلى المناهج العقابية بوصفها مجرد انكساعات لقواعد قانونية أو تحليات لنسج اجتماعية، بل ينبغي النظر إليها على أنها تقنيات لها خصوصياتنا داخل حقل المعرفة العام

٣ - ينبغي ألا ننظر أيضاً إلى تاريخ القانون الجنائي والعلوم الإنسانية بوصفها مساريين متنافسين، فهما يسودان في منساج واحد، يصدران عن مسار «استمولوجي قانوني» واحد لأن الخصوصية الإنسانية للضد ومعرفة الإنسان إنما تستمران عبر المبدأ نفسه وهو تقنية السلطة *la technologie du pouvoir*

٤ - البحث عما إذا كان دخول «الروح» مسرح القضاء الجنائي وما صاحب ذلك من اعتماد الممارسة القضائية نمطاً من أنماط المعرفة العلمية مجرد تحول جذري في طريقة استثمار الجسد داخل نسج السلطة الواقعة أن النظرة إلى الجسد بوصفه رفعة صراع، أو ما يسمى في المصطلح الشائع الاستخدام السياسي للجسد يعني تحويل الجسد إلى منظومة إخضاع عبر علاقات تكيفية ومعقدة، لأن الجسد في نظر «فوكو» لا يكون قوة ناجعة إلا إذا كان جسداً منتجاً وجسداً خاضعاً في الوقت ذاته.

والانضباط قد يكون يكرن مادياً وقد يكون إيديولوجياً (فكرياً). هذا التقنيّة يسميها فوكو «تقنية الجسد السياسية»، وبمعنى آخر أنها جينيولوجيا العود الحديث من حيث هو جسد طيع وصامت، ذلك أن ميلاد هذا الشرذ وأنشاق مفهوم المجتمع كما هو محدد في منظومة العلوم الاجتماعية مترابطين، فالعقوبات الجسدية، والسجن والتطويع، لها وظائف اجتماعية متعددة ومعقدة، وليست مجرد أليات تقنية بسيطة لا دالة لها، في حين أن نشوء العلوم الاجتماعية ليس مجرد انتصار للوضعية العلمية على العقل والوهم والتخمين من هنا يجعل فوكو موضوع كتابه الأساسي «العقل التأديبي» *la raison punitive* حيث يلجأ إلى دراسة مختلف الممارسات التي تزعم إلى جعل الإنسان محل دراسة عبر تقنيات مسلطة على الجسد، وهو يلخص هذه التقنيات في أشكال ثلاثة

١ - التعذيب: تستخدمه الملكية كوسيلة ليسط فوقها
٢ - الاصلاح الانساني (نو نزعة انسانية) كنصور كان يجسد حلما جميلا في العصر الكلاسي.

٣ - السجن بوصفه تجسيدا حيا للتقنية التأديبية الانضباطية، وإذا كان التعذيب يمثل ما يسميه فوكو «اقتصاداً السلطة» بمعنى أنه نظام مضبوط ومحسوب بدقة متناهية، فإنه أيضاً طقس سياسي يرمز إلى سلطة الحاكم وجبروته، فالقانون الكلاسي لا ينظر إلى المصالح من زاوية الضرر الذي تسببه، ولا القاعدة التي تخالفها، وإنما ينظر إليها كتحدٍ لسلطة الحاكم ومواجهته، وما دام القانون نفسه يصدر عن إرادة الحاكم فإنه سيظل قصارى جهده للاقتناع من هذا نفس حيث خولت له باب التحدي بالهاتنة أو التعذيب العلمي، وهذا مؤداه أن العقوبة أو الجزاء لا يقاس إطلاقاً بحسب الجرم المرتكب، ولا يحسب الأثر الذي قد يحدثها، بل في شيء تؤدي بدورها إلى الاخلال بالنظام وهو شيء مقدس، لذا تصبح العقوبة «فن ترويق الأثر» *l'art effe*، ومنه يصير مبدأ الوفاة ذاته مجال حساب وقياس لدرجة العقوبة

ومع أن شذرة للتتويج كما يقول «فوكو» قد أحدثت القطعة الأولى المتمثلة في إدانة التعذيب الجسدي كما كان سائداً، والمطالبة بعقوبات أرحم وأعدل وأكثر إنسانية، فإن النظام القانوني والقضائي للمجتمع الغربي مازال يلبس نفاقاً حثيفة من الاصلاحات والضرورات الهادف منها هو «جعل العقوبة وقمع اللادشريات، وظيفية اعتبارية شاملة للمجتمع، فليس الغرض هو تحقيق العقاب وإنما تقوية صحيح قد يكون باطل قسوة ولكن بعبء الوصول إلى عتاب أكثر شمولية وأكثر اجبارية ومن أجل ادماج سلطة العقاب بصفة أعمق داخل الجسم الاجتماعي»

وهكذا نجد أن هنالك من الجنون، والمرضى، والسجن يشكل بنية قائمة بذاتها لها مفاهيمها وأليات عملها وطرق تشكيلها، ولكنها مع ذلك تتفاعل فيما بينها، كما تتفاعل عناصر البنية الواحدة لتشكل في النهاية نسيج متضاربة العناصر موحدة الدلالة هذه البنية عند «فوكو» يمكن تسميتها «بنية المشهين» قاسمها المشترك البحث في مستوى الواقع الاجتماعي - التاريخي من أجل تعمير مظاهر الاصلاح والقهري، والعزل في المجتمع الغربي، وإظهار قساوته ولا إنسانيته وهو عكس ما يظهر في الخطاب المؤسسي النظامي

بهاء النص العربي

قراءة في رواية «متون الأهرام» لجمال الغيطاني

محمد الحمامصي *

أمامها ويدور حولها سفة بعد أخرى ومن مكان لآخر، يستقر به المقام في الأهرام الشريف مؤنثاً، ثم بانما للكتب على أحد الأرصعة المجاورة له في انتظار ذلك الكتاب الذي يساعده في فك طلاسم الأهرام شاخصاً إليها «ورغم انتظارك» المنتظر قلق دائماً، غير مستقر، فإنه يطل شاخصاً دائماً إلى ناحية الأهرام، وكثيراً ما تأخذه رجفة اجتهد لاختفاء أعراسها إذ يقوى عليه حضور هذا البناء، المهيمن المشرق، المنفر، المحيط، الدال، الجلي، الغامض، الراسخ، الصاعد، الثابت، الساري، القريب من بعده، البعيد في قربه»^(١). تشوق عنوان هذا المتن ينسج عن المقام الذي حل به هذا الشيخ، والأقرب ما يكون إلى المتصوفة الراسخين والجوالين والمنهذين، وعمل السرغم من ميامه وانجذاباً إلى الأهرام إلا أنه اكتفى بالتأمل والانتظار وعدم غيابها عن بصره وقلبه

المتن الثاني «إيفاء» يعد مريده مرحلة متقدمة في الانجذاب والبحث والمجاهدة، وهو أقرب ما يكون في جوهره من رحلة الطير لفردي الدين العطار، حيث قدم بالمتن مجموعة من الفتية المريدن أقدموا على الدخول في مجاهل الأهرام مسلمين أمرهم إلى ما لوهم الذي لم يكن أكبرهم سناً ولا أكثرهم تجربة، إنما كان الأشد حزمًا والأظهر اتزاناً،^(٢) ومن دهلين إلى دهلين، ومن غرفة إلى غرفة، ومن مهاو عميقة خطيرة إلى أخرى، من ينف لحظة طس يفتح عينيه مرة ثانية»^(٣)، «أربع وأربعون هوة سحيفة»^(٤).. المغريات كثيرة والمثبطات أكثر، والطريق وعرة مليئة بالمهلك، وما هو سابعهم يرافقهم إلى ما لا يعرفون، وهامم أمام فتحتي متساويتين، الأولى إلى اليمن والأخرى إلى اليسار وعليهم أن ينقسموا، ثلاثة وثلاثة، «هل افترق قوم داخل الأهرام والتقاوا من قبل»^(٥)، كل من الثلاثة كان يضي في طريقه، «وعند حلول لحظة وموضع توقف المقدم، يرفع يديه أمام وجهه، إنه مفاجأ بكل هذا الطوع للمباغت حتى ليكاد يفتش»^(٦)، إلى هنا وقد كل من الفتية صاحبه الذي خلفه أو أمامه، إنها لحظة الشهود «من يصل إلى هنا لا يد أن يكون وحيداً، منقطعاً، تلك اللحظة، المسافة من غور الأهرام» لا تحتفل الرفقة»^(٧)

أما المتن الثالث «تلاش» فكان سريره قد ورث عن أجداده وأبيه الصعود إلى الأهرام تعلق بها وأدام النظر إليها حتى وهو فوقها، لا يكف عن الطواف بها، المكتمل منها والناقص، النفسي والظاهري»^(٨).. في هذا المقام، المتن، يتكشف لنا أن الأهرام ليست الأهرام، كما أن ليل ليست ليل عند عمر بن القارظ، وإنما هي رموز تحمل دلالات غيبية يطعم الإنسان إلى التوصل إليها والوقوف على أسرارها.. وهذه التساؤلات «صوارء هذا التكوين»^(٩)، لماذا جازوا بهذا الشكل؟ كيف تتصل المادة

«متون الأهرام» نص صوفي تبحث فيه الذات الإنسانية عن وجودها الحقيقي، عن ذلك العالم الذي يكتنفه الغموض، عالم ما وراء ذلك الخلق العظيم الذي يتراءى للعين ويمتلئ لها في الطبيعة بكل سرابيهي ودهاليزها في الأرض وما يمتد منها إلى السماء.

«متون الأهرام» الرواية الصادرة للكتاب جمال الغيطاني، وإن اتخذت من الأهرام بأسرارها الغامضة وما يلغها من اللغز لم تفك رموزها حتى الآن، إلا أنها تطل رمزاً إلى الوجود الإنساني كله الذي يقف مدهوشاً عاجزاً عن فك رموز التخليق اللامتناهي للطبيعة والحياة، والوصول إلى ما وراء هذا الخلق.. الخالق.

وقد اعتمد الكاتب في تشكيله لبنية النص على رؤية شديدة الأحكام والتمايز، فهو يبدأ من القاعدة ليسير بها إلى الذروة، إسا تصعد وتصعد غير عابئين بما خلفنا وراءنا من حياة وبشر ودهاليز ومهلك ونظنن عبور الهوات السحيفة والممرات المعتمة الخائفة سالجادة والصبر، تصعد فيما تتصامل الأمور شيئاً فشيئاً إلى أن تصل إلى النهاية «لا شيء.. لا شيء»^(١٠)، وذلك في المتن الرابع عشر الأخير.. إذن فنحن أمام نص صوفي يتجسد في صورة كائن من لحم ودم وروح وعقل ونفس، يولد ويشب ويشيخ ليصل إلى نهايته المحتومة الفناء، وهذا التجسد يتم عبر التشكيل البياني للنص أيضاً، يتم خلال اللغة، هي المتن الأول يبلغ عدد الصفحات ست عشرة صفحة تضم مئات الكلمات، ويتناقص ذلك تدريجياً مع كل متن إلى أن يقتصر المتن الأخير والرابع عشر على بضعة كلمات. وليس الأمر مقصوراً على اللغة فحسب بل إنه يمتد إلى الروح، النفس، العقل، الجسد، وعلى الرغم من كون منية النص قد تخضع لمعايير هندسية، هي تلك التي تحكم الهرم من حيث يبدأ بمقاعدة ضخمة تنتهي عند القمة بلا شيء، إلا أن هذه الهندسة لا تستوعب وحدها روحانية النص وطموح من يتحركون داخله متطلعين إلى المصور بما وراء الحجب من نصم معرفية وسورانية لا يقوى عليها إلا دوو الهرم

إنما أسام أربعة عشر متناً، مقاماً صوفياً، محاولة لاختراق المجهول والغموض والوصول إلى المعرفة الكلية والشهود والنوحد أولها كان ذلك الشيخ الشاب الذي ترك أسأته وشيخه في المغرب العربي إلى الجزائر ثم العودة إليه ليسأله عن رؤيته للأهرام، ولما عجز عن الإجابة عنقه شيخه ليترك مسقط رأسه إلى القاهرة لاكتشاف كنه الأهرام «لا تغيب عنه أبداً، إذا لم يطلعها بالبصر، فإنه يشهدا بقلبه»^(١١)، يقيم

* كاتب من مصر

بالفراغ،^(١٠) يؤكد لنا هذا المعنى .. ويشدد على ما يرمي إليه الكاتب حالة الشاب حين يوصل إلى الذروة متألق عاكسا ضوء الشرق الوليد، ولم تكن حركته الدائرية الثابتة تلك، لا تمهيدا لتلقي تلك البغيات من الاشارات المفاجئة، التوالية والتي أخذته من كل جانب،^(١١) إنها حالة التجلي والتلاشي وموته هو النفس، وهي منزلة صوفية راقية.

في القرن الرابع وإدراك، تلتقي مع مريد آخر شغلت القياس يسمى بلعلم ابن الشحنة من يستطيع تقدير المسافات بالنظر والذي يستدعي الخليفة المأمون بعد أن ضرب خيابه أمام الاهرام ليقبس له الهرم، ويخرج قياسه معبرا وغامضا «العرض عند التتصيف مماثل للقاعدة، لا يزيد ولا ينقص طول كل ضلع أربعمائة ذراع يا مولانا.. لا ميل هناك ولا نقصان»^(١٢) .. وهنا يسأل المأمون قياس طول الأضلاع عند القمة، ويخرج ابن الشحنة ولا يعود، فقد أدرك أن الأمر فوق ما يحتمل عقله وروحه، ولا يحتمل الخلق الذين استنظروا، خارج على القياس، بل خارق للأقيسة جميعها. أدرك ذلك فلم يعد

مريد للقرن الخامس، نشوة، كان امتحانه في مجاهدة الهوى، حيث إن الطريق إلى الذروة والصعود محفوف بالمخاطر والمهلك خاصة تلك التي تتعلق بالهوى وقد قبل الريد التصدي وهو العليم بمواقب الأمور والطريق، فكس من شاب وفتاة احترقا لتقليسهما هذا الطريق.. ومن ثم فقد تخلى هذا المريد مما بقي من هوى في نفسه وما تلك الفتاة التي تصعد معه سوى تأكيد يقينه وثقته وتحديه لنفسه وإفراها وتجريدها من كل شيء إلا الاخلاص في الصعود .. ما هو يصعد مع فتاته، يصعدان إلى أن يصلا إلى نشوة يقني معها الجسدان، لتتطرق روحاهما خارج ذلك الوعاء المادي محققين توحدا.

أما مريد القرن السادس «ظل» فيعد هيامه في الأرض متأملا متطلعا للسماء، للأهرام، حتى اختلط أمره على الناس حقق ما لم يحققه المريدون السابقون من الوقوف على نعمة الوصول والادراك، وأن لم ينتبه، فقد وصل لتلك اللحظة التي عندها، «تكشف له الأسرار كافة، أسس العلوم، مفاتيح الرموز»^(١٣).. إن هذا المريد صار أقرب ما يكون لطائر الفينيق الذي احترق ليبدأ تخليقه من جديد، كان تواجد صراخا، جعرا، جعرا ضاربا، الأمر الذي يكشف لنا ما لحقه من وجد لا يستطيع له مقاومة ولا منه مكثا.

أما مريد القرن السابع، ألف، فقد شغ حتى صلبه بيقدم مدفوعا، محمولا سابحا في كينونة بلا أطر، مصاعغا من الضوء والخضرة مرتقيا إلى تلك النقطة عند الذروة،^(١٤) وكان المحب قد كشفت عما وراءها، وقد أخذت مريدنا إلى رحلة لا نهاية إلى نقطة عند الذروة بدون صعود، لتقصر شيئا.

وفي القرن الثامن «صمت» يصاب المريد بحالة أقرب ما يكون إلى الصبر والتسمر القائم على الذهول فهو «يحقق لا يعيد، ولا يميل، ولا يقدر على التطق أو حتى.. إبداء البهشة»^(١٥) .. إنها منزلة التجلي والمكشف والتخير في بحر المعرفة.

القرن التاسع «رقصة» تكشف لنا الطريق أن كل ما مر بنا من أحوال المريد في السابق، إنما كان وراءه صبر ومجاهدة وغناء واحتمال لحنين

وشجن وأنه «على قدر المجاهدة يكون وضوح الرؤية حتى يمكن لذوي التمكن الأحاطة بملاحمتها المكثبة»^(١٦)

في المتن القصصة الأخيرة تتضح الرؤية، خاصة وأن النص يعتمد على أنه كلما تقدمت منارات الرؤية وضوحا.

في القرن العاشر، موكانهم على ميعاد .. وإن باعدت بينهم الأماء،

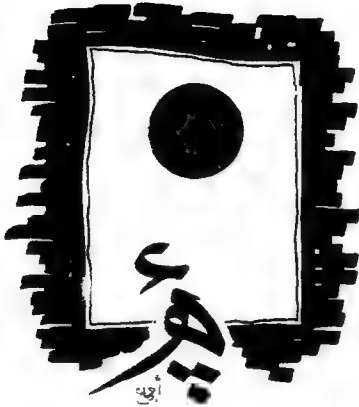
القرن الحادي عشر «البداية نقطة .. والنهاية نقطة، المنزلة الثاني عشر عند الذروة .. يقع الفناء، المتن الثالث عشر «كل شيء .. من لا شيء».. المتن الرابع عشر «لا شيء .. لا شيء .. لا شيء»

إن ما مر بنا من أحوال ومقامات أيضا، اختلفت أحيانا وامتزجت أحيانا أخرى فيما بينها في الصعود إلى الغاية العليا، الطريق الموصل إلى معرفة الله .. وتلاخظ أن لكل مريد في مثته، مقامه نقطة بدء ونهاية وبينهما أحوال متفاوتة.. وهذا ما يؤكد أن ما حاوله الكاتب في سبيل النص الكلية من حيث كونها تصعد صعود المريد نفسه وتغني بصفته وتنج فيه، حاوله أيضا مع المريد في كل في مثته ونجح فيه .. انهم يصعدون من منزلة إلى أخرى إلى أن يصيبوا نروة ما يطعمون إليه، وهم خلال ذلك ينخلعون تدريجيا عما حولهم وفي دواخلهم عن طريق المجاهدة، والترك، متجهين إلى الغاية التي يشدونها من حكمة ومعرفة.. ولأن هؤلاء المريد ين يمسكون شخصيات الرواية، فقد بنانا الكاتب أخذا في الاعتبار ضرورة الكشف عن خصائصها المميزة لها والمحددة لمواقفها، خرباتها، تجاربها وانكاسات التجربة نفسيا وجسديا، راصدا للتغيرات التي تطرأ عليهم في مراحل الصعود وأشياء إلى لحظة الإدراك والتلاشي الفناء، الخ وقد لعبت اللغة في نجاح هذا التجسيد المكتدل دورا بارزا فهي بعيدة عن أن يكون مجرد أداة للتوصيف والتواصل، وإنما هي شريك كامل تصعد بدورها من القاعدة إلى الذروة خالصة مخلصه لطريقها هي لغة صوفية، شعرية تم نسجها من عصب التجربة وهي ليست بحاجة إلى أن تضرب أمثلة عليها، فبالنص كله من بدايته إلى نهايته وغير مفرداته وتراكيبه وصوره يكشف ذلك

هل «متن الأهرام» رواية ؟ سؤال كان لابد من طرحه في بداية مقالنا لإثبات أبحاثنا حتى تكتمل الرؤية لدينا، فإن كانت خارجة على الأطر تحكم الرواية، ومن ثم جاءت عن خلاف ما عهدناه في النصوص الروائية العربية باستثنائها رواية أو روايتين إلا أنها بالفعل كذلك .. فهي رواية .. تصوص تتمثل فيما بينها اتصالا جسدانيا روحيا ومعرفيا جميعيا .. فكل نص يسعى إلى المعرفة والشهود والتوحد، وهذا ما يجعله متصلا بما قبله وبما بعده، يشكل الجزء الكل غير القابل للتجزئة.. إلى هنا يمكننا القول إن رواية «متن الأهرام» تمثل إضافة حقيقية إلى ما أنتجه القبطاني من رواية وقصة، كما تمثل إضافة عامة على مستوى مسيرة الأدب الروائي العربي، فقد نجحت نجاحا كبيرا في أن تقدم تقنية روائية عالية المستوى

النهوض

١ - ١٦ مجلتي القبطاني - متن الأهرام - رواية دار شرقيات ط ١ - ١٩٩٥ - القاهرة



حرف الهمزة وآلية لغوية شاذة

سليمان قياض *

وخماسيا بينها ٤٦٢ جذرا ثلاثيا (١٨٧ حرفا أول، و ١١٤ حرفا ثانيا و ١٦١ حرفا ثالثا)، وتركيبية بين الجذور الثلاثية الثالث عشر. ولا وجود لحرف الهمزة بين الجذور المضعفة وبينها (٤٦) جذرا رباعيا فهو في الترتيب العشرين بين الجذور الرباعية وبينها جذر خماسي واحد، فهو في الترتيب العشرين بين الجذور الخماسية.

الاستخدامات الصوتية :

الهمزة من الحروف المستقلة، ومن أحرف الحلق والهمزة صوت حنجري انفجاري لا هو بالمهموس ولا بالجهور وفي نطقه تسد الفتحة الموجودة بين الوترين الصوتيين حال النطق بهمزة القطع، وذلك بانطباق صوتي الوترين أدنى الحنجرة انطباقا تاما فلا يسمح للهواء بالمرور من الحنجرة، ثم ينفجر الوتران فيخرج الهواء محدثا صوتا انفجاريا (شديدا) ووضع الأوتار الصوتية حال النطق بالهمزة لا يسمح بكونها مجسورة أو مهموسة، فهي حرف مائع، فالأوتار الصوتية عند نطقها تكون في وضع بين ، أي بين الانغلاق والانفتاح وبعض الدارسمين المحدثين مثل هيفنز، وعبدالرحمن أيوب، وتام حسان، يرون أن الهمزة صوت مهموس فلا تهتز معه الأوتار الصوتية، وكما لم يشر إلى وضع الأوتار الصوتية في نطق الهمزة، هو وضع غير وضع الجهر والهمس معا،

الهمزة الحرف العربي الهجائي الأول، والأبجدي الأول في حساب الجمل، ويساوي عدديا الرقم (١)، وفي الترتيب الصوتي القديم، يقع في الترتيب التاسع والعشرين عند الخليل بن أحمد في معجمه «العين» وكذلك عند العالم اللغوي «ابن جنس» وفي الترتيب الصوتي الحديث يقع في الترتيب الثامن والعشرين عند الطيب البكوش في تونس، وعلماء الصوتيات في مصر، وكان العرب في العصور الوسطى يفرقون بين الهمزة والألف، فكانت عدة الحروف العربية عندهم تسعة وعشرين حرفا، وفي العصر الحديث لا يعد علماء العربية الألف حرفا هجائيا، كما لم يعتبرها حساب الجمل حرفا أبجديا والهمزة من حروف المباني التي يتكون منها الكلم العربي

الاستخدامات المعجمية :

في الجذور العربية الثلاثية بمعجم الصحاح ، لا تتبع حرف الهمزة أحرف ا-ع-غ-و-لا تسبقه أحرف ا-ح-خ-ع-غ-أي أنه لا يشترك تتابعا أولا وثانيا، أو ثالثا مع : ا-ع، ولا يتكرر في موقعين تاليتين بسبب قرب المخرج الصوتي مع كل أقوى حرف سابق له هو حرف ن أقوى حرف لاحق له هو حرف الباء. وقد ورد حرف الهمزة في الصحاح، في (٥١٣) جذرا ثلاثيا ورباعيا

* كاتب وروائي من مصر
الروحة للفنان مصطفى أجماع - المغرب

وكذلك رأي ابراهيم أنيس ويرى الطبيب اليكوش (التونسي) أن الهمزة صوت مهموس. وعلماء العربية القدامى اختلفوا في موضع نطق الهمزة وفي بعض صفاتها ففهم من يرى أن الهمزة هوائية أو أنها من الجوف ومنهم من جمعها مع حروف المد (و، ا، ي) في القول بأنها جوفية أو هوائية، ومن هؤلاء الخليل بن أحمد، ومنهم من يرى، مثل سيبويه وابن جنى أن الهمزة تخرج من أقصى الحلق لآمن الحنجرة، كما هو رأي علماء الأصوات المحدثين وربما كانت الحنجرة عندهم هي المقصودة بأقصى الحلق، ومنهم من قال - خطأ - بأنها مجهورة وربما يرجع هذا القول إلى أنهم كانوا ينطقونها متبوعة بحركة دائما ومع ذلك فلم يذكرها أحد ضمن حروف القلقة (قطب جد) وهي حروف مجهورة وتتبع بحركة دائما، وهمزة القطع تنطق وتكتب، والوصل تكتب ولا تنطق إلا إذا وقعت في ابتداء الكلام ولم تسبق بال.

الاستخدامات الصرفية :

الهمزة من الحروف الحلقية الستة التي لها تأثير شديد في وجود الياح الثالث من أبواب الفعل الثلاثي المجرد، باب : فعل يفعل (يفتح العين في الماضي والمضارع معا) ، إذا كانت عين الفعل أو لآمه حرفا حلقيا، مثل نشأ، يشأ، يسأل. وبالسؤال والهمزة في الكلم العربي تقلب ألفا أو واوا أو ياء تقلب أيضا في مثل آمن وأصلها آمن وأبى وأصلها أبى (منه) في التفضيل، و آجال وأصلها آجال في جمع التكسير آمن، وأصلها آمن، وأمر وأصلها أمر، وتقلب واوا في مثل أومن، وأصلها : آمن وتآوتى، وأصلها أوتوتى، وفي مثل صمراوان، وأصلها : صمراوان، صمراوان، وصمراوات، وأصلها صمراوات وصمراوي، وأصلها صمراوي، وأصلها صمراوي، وفي مثل هراوي، وأصلها هراوي في جمع التكسير مثل هراة، وتقلب ياء في مثل ابتلف وأصلها انتلف، وإيمان، وأصلها إيمان وإيت وأصلها إيت وقضاي، وأصلها قضائي في جمع التكسير.

الاستخدامات النحوية :

الهمزة من حروف المعاني الأحادية الثلاثة عشر وهي أيضا من الحروف القلبية التي تسكن قبلها لام التعريف نطقا وكتابة مثل الأحمر، وترد الهمزة مصدريه مثل :سواء عليهم الأخرتهم أم لم تذرهم، وترد للسؤال عن أحد الشئتين أو الأشياء، مثل الأخوك مسافر أم أبوك، أم علك؟ وجوابها يكون بإل التعيين، ويسأل بها في الاستفهام عند إسناد الحدث إلى الفاعل، مثل أسافر أخوك، والجواب بـ، نعم، في الإثبات، وبـ لا في النفي، مثل : ألم يسافر أخوك؟ والجواب بـ نعم، في النفي، وبـ لا، في الإثبات وترد الهمزة أيضا لنداء القريب، مثل :إبني، وإذا مدت الهمزة النداء فصارت :آ، صار النداء بها للبعد مثل أرجل.

الاستخدامات الكتابية :

الهمزة تكتب في أول الكلمة بصورة الألف مطلقا فوقها مفتوحة مثل أكل، أو مضمومة مثل :أكل وتحتها مكسورة مثل :إن،

وتسمى همزة قطع والهمزة تكتب صادا على الألف هكذا :أء، إذا كانت همزة وصل في الأمر الثلاثي مثل :أكتب وفي مصدر الخماسي، مثل أنزأ، وماضيه مثل :أنزوى، وأمره مثل :مثل أنزأ وفي وزن المصدر السداسي مثل أستخرج وماضيه مثل :أستخرج، وأمره مثل :أستخرج وهي في كل ذلك قياسية، وفيما عدا ذلك تكون الهمزة همزة قطع قياسيا أيضا إلا في مثل :أكل وأخذ، فهي فيها سماعية، وتكون الهمزة همزة وصل في عشرة أسماء هي اسم، است، ابن أبنم أبنه أمرأه أئشان أئشان أبنم أبن في حرف واحد هو ال التعريف وتكون الهمزة همزة قطع في جموع الأسماء، مثل آمال، أحلام، آجال. همزة القطع تفتح قياسيا في ماضي الرباعي وأمره مثل :أكرم، أكرم، وفي غير ذلك فتحتها وكسرها على حسب السماع، وتكون كما في :أخذ وزائفة كما في :أكرم. وتقع همزة القطع في أوائل الكلم وأواسطه وأواخره مثل أذن، سأل قرأ وهمزة الوصل تضم في مجهول ماضي الخماسي مثل :أحصل، والسداسي مثل :أستخرج وتفتح وجوبا في :ال، ويرتفع فتحها في :أبن، أبنم، وتكسر في معلوم الماضي الخماسي والسداسي وأمرها ومصدرها مثل :أحتمل أحتمل احتمال ومثل أستخرج أستخرج استخراج. وفي أمر الثلاثي مثل :العاب إلا في المضموم العين فضم مثل أقعد وتكسر في الأسماء العشرة للمشار إليها قبللا وتكسر ترجيحيا في الماضي المجهول الأجوف معا على وزن :أفعل، وأنفعل، مناسبة لكسر ثالثة مثل :أقيد، أقيده وتكتب همزة القطع مدة هكذا :أء في مثل :أمن، آية. وتحذف همزة الوصل بعد الفاء والواو الداخلة على مصحوب بال، مثل :فأنتي و :أذن، و :للرجل، وتكتب همزة القطع على نبرة في كلمتين هما لئلا، و لئن وذلك لكثرة الاستعمال لهما هكذا. وتكتب الهمزة في وسط الكلمة حسب قوة حركتها، أو حركة ما قبلها وترتيب قوة الحركة تنازليا هو :الكسرة، الضمة، الفتحة، السكون، مثل :سأل فة بش، وبش، ومثل :سؤال سؤدد ومثل :كأس، تسامل مروة، بيته ببناءين قرآن، منشأ، وقد تكتب الهمزة على نبرة قبل الواو في مثل :شئون كنوس كراهية لتوالي الواوين وتكتب الهمزة طرف الكلمة، بصورة الحرف المتجانس مع حركة ما قبلها مثل :ظمي، جرف، قرأ، شيء، نشر، أصدقاء، شاطيء، وإذا أضيف إليها لاسق بها كتبت وكانها في وسط الكلمة مثل جزاء، شيءها، شيءه وتكتب الهمزة النونية بفتحتين على نبرة إذا سبقت بياء مثل :سرينا، شيئا ومفردة إذا كان ما قبلها ألفا مثل :أسماء، وعلى ألف إذا كان ما قبلها فتحة مثل :نبا ومفردة بعدها ألف إذا سكن ما قبلها مثل :جزء، وعلى واو وبعدها ألف إذا كان ما قبلها ضمة مثل :لؤلؤا وعلى ألف إذا كان ما قبلها فتحة مثل :نبا، وعلى نبرة إذا سبقت بكسرة مثل :ناشأ وحرف الهمزة من الحروف المهملة وصور كتابية الهمزة العربية كلها هكذا :أ، إ، ي، ع، ي، ن، ذ، ء، ذلك حسبما سبق.



عبدالله وابيض الحدثاء لدى شاعر مغربي

جهاد فاضل *

لعبدالله راجع ثلاث مجموعات شعرية تقصح عن تجربة شعرية متكاملة

صدرت مجموعته الأولى «المن السفل» سنة ١٩٧٦ وفيها حاول .. أن يقنع نفسه كما يقول. إنه أصبح شاعرا ولذلك قدم للقاريء مجموعة من أشعاره ومع أنه كان يعتبرها «ديوانا غير مقنع» على حد تعبيره. فإن الكثير من نقاد المغرب يرون أنه كان رائدا في وقته، كان الميسم التراثي واضحا في هذا الديوان وكان الشاعر يجرب طاقاته اللغوية.

في مجموعته الثانية «سلاما وليشربوا البهراء» حاول الشاعر أن يزاوج بين الشعر والكاليفرافية فيما يمكن تسميته بالقصيدة البصرية. والقصيدة الكاليفرافية ظهرت في المغرب في بداية الثمانينات واتهمت بأنها سوريالية جديدة. وأن الواقع في عالم الاقطار النامية لا يتطلب مثل هذا التزييق والزخرف. وأشار بعض النقاد المغاربة إلى أنها تكرر لبعض منمنمات القصور الوسطى غير أن طموح الشاعر آنذاك كان إعادة البراءة إلى العن. إن نقرا القصيدة وفي الوقت نفسه أن نراها. وأن نشغفل على المستويين معا. كان رأيي أن العن لكثرة ما جدت، التي دورها داخل القصيدة ولذلك فإن على الشاعر أن يعيد إلى النص الشعري هذه الحاسة.

في مجموعته الثالثة «أياد كانت تشرق القمر» وقد فازت بجائزة المغرب الكبرى سنة ١٩٨٨. أي قبل رحيل الشاعر عن هذه الغائبة بحوالي ستة ونصف عولج خلالها في الشارع على نفقة العامل المغربي. في هذه المجموعة حاول الشاعر أن يعبر بصديق عن تجربة رجل يدعى صالح. هذا الرجل بعض قسماته قسمات عبدالله راجع، والبعض الآخر أن لم يكن من

يمكن مقارنة الشاعر المغربي عبدالله راجع، الذي توفي مؤخرا، بالشاعر المصري أمل دنقل من وجه مختلف. فكل منهما توفي في ريعان شبابه، وكل منهما مات بالسرطان بعد سنوات من التصلب الشاق ضده. وكل منهما كان شاعرا وطنيا. وكل منهما كان مجددا وأصيلا في الوقت نفسه إذ كانت بوصلته التجديد عندهم الانطلاق من التراث. والشعرية العربية. وفي شعرهما نجد نكهة شعرية متميزة على مستوى اللغة، وبنية الايقاع، والبناء المعماري. وتوظيف التراث، واستخدام الرمز

وكلاهما كان شاعرا مثقفا. وإن كان عبدالله راجع أكثر ثقافة من أمل دنقل. ذلك أن أمل دنقل ترك المدرسة باكرا وانصرف إلى ميادين العمل، في حين أن عبدالله راجع كان مثقفا ثقافة أكاديمية متينة. وقد عمل عدة سنوات بعد تخرجه للدكتورة في الأدب. أستاذًا للأدب العربي والنقد في إحدى كليات الآداب بالدار البيضاء وله دراسة نقدية في جزمين أو كتابين عن الشعر العربي المعاصر

ومع أن كل شعر أمل دنقل مطبوع ومعروفه فإن أكثر من نصف شعر عبدالله راجع لم يطبع بعد بسبب مشاكل الطباعة في المغرب، ومشاكل عيادته راجع الصحة والمادية. ولأن الموت الذي أقام علاقة طويلة معه داهمه مؤخرا بعد أن هيا ثلاث مجموعات شعرية جديدة للطبع. وتوفي وزارة الثقافة المغربية الآن إصدار أعماله غير المطبوعة.

* كاتب من لبنان
الوحة الفنان سعيد أبو ربه - مصر

فسماعته فهو من قصمات نفس الذي يعايشه. كل فصحاء المجموعة تشكل في مجموعها سيرة نائبة لرجل هذا الرجل فيه شيء من عبادة راجع في معاناته بواقعه، في مواجهة نفسه، في وقوفه أمام المرأة عاريا ليكتشف بنفسه وسط هذا العالم مغرًا من كل قوة أعزل يولججه العالم في كثير من اللحظات ينفضه فقط. وفي لحظات أخرى يحبس نفسه قفادًا على أحداث تغير داخل هذا العالم.

كان عبادة راجع يرى أن الشعر يساهم في أحداث التغيير ولكن على المدى البعيد هو يؤول للتغيير ولكنه لا يغير على النحو الذي يزعمه بعض الشعراء. فعنده أن أداة الشعر هي اللغة. ولكن اللغة تحتاج إلى وعي، والوعي يحتاج إلى حساسية وهكذا فهناك شروط موضوعية في الأساس والامر يحتاج إلى حساسية شعرية. وإلى شروط موضوعية تتصق هذه الحساسية وتنميتها في اتجاه معين لكي يلبي الواقع متطلبات ظل الشعر ينادي بها منذ هو ميموس حتى اليوم ولا يتحقق منها شيء على الإطلاق ولم يكن يعتقد أن الرواية قد أخذت مركز الصدارة عند العرب رغم الانجازات التي سجلتها خلال الثلاثين أو الأربعين سنة الماضية. فعمل مستوى الكلم مازال عدد الشعراء أكبر من عدد الروائيين، وعلى مستوى الكيف، كذلك. وكان يوافق على أن الرواية تزدهر في لحظات المنقطعات التاريخية الكبرى لأنها أقدر على التقاط مجريات الواقع داخل هذه المنقطعات التاريخية. لكنه كان يعتبر أن الشعر أيضًا كلمته فعندما تزدهر الرواية والقصة يزدهر الشعر كذلك. ثم أن الشعر قادر دائمًا على أن يطور نفسه وإذا لم يكن لدينا شعراء ينهون هذا المنحى. فالعيب في الشعراء لا في الشعر.

عندما التقيت عبادة راجع في مدينة مراكش في شتاء ١٩٨٨ أثناء توزيع جوائز المغرب الأدبية روى لي تجربته الأدبية. قال لي أنه شاعر مغربي بهمة أن يكتب قصصية مغربية، ولما بدا على انتمى لم استوعب كثيرًا مصطلح «القصيدة المغربية»، فقال لي أن ينكر أبدا وجود شعرية عربية عامة، ولكن داخل هذه الشعرية توجد خصوصيات، وأن هناك وبالتالي خصوصية مغربية يفترض أن تظهر في قصيدة الشاعر المغربي. كما تظهر خصوصية المصري والشامي في قصيدته وقال أن هناك على سبيل المثال خصوصيات في إيقاع الشعر. حاول عبادة راجع في دراسة أكاديمية له أن يبرهن أن الإيقاع المسمى خبيا هو أصلح الإيقاعات لشاعر ينتمي إلى المغرب لسبب جوهري هو أن اللهجة العامية المغربية خببية بطبيعتها المخاربة يرد السكور كثيرا في لهجته، ولذلك كتب ديوانا كاملا على الخبب لأنه تصور أن قصيدة على هذا الإيقاع تعبر عنه أكثر من قصيدة على إيقاع آخر.

كان عبادة راجع شاعرا حديثا رغم إعجابه الشديد بترث الشعر العربي الكلاسيكي قال لي إنه يجد راحة عندما يكتب بالطريقة التقليدية لأنه تمرس عليها سنوات طويلة. وإلى حد أن للتقليدية باتت بالنقص إليه جزءا من مكونات عالمه الشعري. كما أنه لم يكتب قصيدة النثر لاقناعه بأن القصيدة التقليدية لم تستهلك كل طاقاتها

ومع أنه كان يفتح صدره للجديد. إلا أنه كان محترقا لناحية كثيرا ما يحصل بصدده التباس. فالصداقة عنده لم تكن اختراقا أو تجاوزا للمقومات الشعرية، أو لسلالات التي لا غنى عنها للشاعر، فلذا

حصل مثل هذا الاختراق أو التجاوز فقد كانت تسميته له لا ليس فيها وهي انتها اعتداء.

ولم يقتنع بأن الحداثة تتناهى مع الأصل أو الأصول، كما يتصور البعض، فعنده أن الحداثة تطوير للأصل أنها غصن جديد ينمو في شجرة هي الأصل.

ورغم التعدييدات الكثيرة التي يعتلي بها شعره، فلم يزعم مرة أنه شاعر حديث. كان يقول أنه يكتب، بممارس الكتابة وأنه إذا كان لأحد الحق في أنه يصنفه وفق اتجاه معين. هذه مهمة النقد والنقاد.

وكانت له أسرة شعرية موزعة بين التراث العربي والتراث الأجنبي، وبخاصة الفرنسي منه. على رأس أسرته العربية كان يقف أبو الطيب المتنبي وأبو تمام «المهوس» بالشعر. بإحداث خراب داخل هذا العالم، كما كان يقول عنه. وكان من شعراء أسرته الأجنبيّة مالارميه وبودلير الأول في شغفه بنحت العالم نحتا جديدا، والثاني في مفارقاته الكلاسيكية.

كان يرى في المتنبي قمة القصيدة العربية. «الرجل الذي شكل في عصره ظاهرة لم تنته حتى الآن. وهي أن تقول ما تريد أن تقول شعرا كما لو أنك تقول نثرا. رجل طوع الله إلى الحد الذي أصبح بإمكانه أن يحدث إلى غير شعراء وكان يرى أن مسألة من هذا النوع ليست في متناول أي واحد مسألة لو تحققت الآن لوجدنا أنفسنا أمام شاعر استطاع أن يحقق لنا هذه القدرة، إذن لكأن وجه الشعر العربي الآن مغايرا لما هو عليه»

كان عبادة راجع إنسانا غنيا، رقيقا فيه وداعة أصيلة. وعندما أتذكره الآن في جلسته الحزينة مستسلما إلى مرارات الداخل وانتظاره لذلك اليوم الذي لم يكن منه بد، يغور قلبي في نائي. لم تكن لعبادة راجع تلك الشخصية الشقية الحنيفة التي كانت لأصل دنقل. كان أمل ليهجم على النثر لكي ينزل شاعرا رديشا، أو شاعرا بدا له أنه ردي، كما كانت له شخصية منفرة بشهادة الجميع. أما عبادة راجع فقد كان الصمت هو الأصل عنده لا الكلام، وكان إذا تكلم سرعانا ما يعود إلى الصمت ليتجلبب فيه

قال لي مرة أن أجمل العوالم الممكنة هو العالم الذي يخلقه، العالم الذي ينبثق من بين أصابعه، وأنه لا يجد ملأنا عندما نهزم على مستوى الحياة اليومية. أجمل من القصيدة كانت القصيدة تعطيه فرصة العودة إلى الحياة من جديد بأسلحة جديدة.

كان لي يكتب عبادة راجع إقاري، مفترض، كان يجيب «وقد أكتب لإقاري موجود الآن. وقد لا أكتب إلا لنفسي، وقد لا أكتب إلا لأن العالم الذي أعيشه يحتاج إلى أن أحدث فيه شرخا لييلي مطلبني، وقد لا أكتب إلا لكي أحس بأنني لست معزولا، وأن الواقع لا يشكل هذه «الضغ» الجماعية. بل يحتاج إلى هذه «الأناء التي تكتب. فعلي أن أقدم هذه «الذن» وأن استحوذ عليها بدلا من أن تستحوذ هي علي».

يقب الشعر ولا يغبى. يرحل ولكن ابتداءه يظل شاهدا ومخترقا جود الزمان لأن عصر الابتداء أكثر امتدادا من عمر صاحبه. وكذلك عمر القصيدة.

الانعام الشعري

جنان جاسم حلاوي *

لقبمة خدمية دونية ظاهريا ، كذا نفهم قول ابن طباطبا السالف ،
فيما يستبطن القول الكثير ، حيث أسباب الشعر روحية سامية
غير مدركة خاصة ولا تاريخية

(الجمال/ الحلاوة/ الشعر/ الكذب) مقتربات لحالات
الشعر وليس للشعر كمالية ، فما يعثري ذهن الشاعر حين تنبثق
الأفكار والصور وتعلو النداءات الخفية من عمق أعماقه ، إنما
مفاعيل غريزة شخصية محضة ، غير مثبتة ومزمنة ، جوهر ماهية
الماهية ، لا قبل لها إطلاقا تخلق الجمال الأول (الماهية الأولى)
هي آذن الغريزة تهرع (مما وراء الجمال) ، (لتنسج) بدورها
للخيلة (الماهية الثانية) المعاملة على الغاء الإدراك والمحسوس
وابطال العقل ، وبالتجربة فمن يعايش المخاض الأول لكتابة
قصيدة ، سيلاحظ فيما بعد ، أن احساسه بما حوله ، قد تلاشى
وأصبح مخدرا بقوة عمل الخيلة ، المقرب الأول غريزي غير خير
ولا شرير ليس أخلاقيا ، هو من طبيعة الجوهر الانساني وصلبه
، بلا نوايا ، وقصده (جميل) ، والمقرب الثاني الجميل يحتمل في
صعيرة ذاته الغامض والسري والدهش والمفاجيء كما تقف على
اعتاب غابة بكر ، يكاد جمال دغلها بوروده وأشجاره وبراعمه
وطيوره أن يذهلنا ، ولكننا قبل ولوجنا إياها سنحسب الف
حساب لخطوتنا والمخاطرة تلائم الغريزة ، لزوم محاولة إدراك
ما لا يدرك إلا بالتجربة ، لكشف كنه مجهوله حتى سر أعماقه
بحب وخوف في آن ، فالفصول البشري لا حدود له ، يتخيل الأذنية
والأشباح والووت والعباب ولكنه يغامر تحرك الخيلة ، تخضبة ،
تتملكه ، ليتبدع أسلوبي يسلك سلوكنا يتبع نداء بعيدا نحو وهم
ذاته ، صوب ما يتوهمه كي يحققه وهو المقرب الثالث.

الشعر نحيه حلواً سوى أننا لا ندركه بسبب غموض
مصدره ، نرهب جانبه ، وكثيرون جهدوا لاكتشاف دوائره
وفصولهم النقدي يقتر بوجلا من منابع تعاريفه ، يجازفون
دونما جدوى يفتتحون طريقا ، يسلكونه ، وإذا الدرب دوران في
مناته.

الشاعر مرهوب الجانب محترم ولسان القبيلة العربية
سابقا ، يكون غير مفهوم الا بقدر ما يقوله وحتى مقدار قوله
مجهول المصدر ، لا قدرة لأمري على تعريفه وتقصي أثره ، فمن

المجهول يختبئ في المجهول

الشعر تلك الفردة ، المشاكسة ، الغامضة ، الدالة على شبحية
حالة واستشرافات صورية باطنية ، وأحلام ، وكثافة مشحونة بما
وراء العقل ، تقارب ، تقرب السحر فيما يكنه من لا معقول
وميتافيزيك ، خارج العقل (المقنن) ، ما كان الشعر طاهرة ولا
قانونا ، أو فرضية حددت بالنص ، وأرجعت إليه فقها وقواعد
ونحو ، ولا منتج فائدة مادية ترهنه فیرتهن بها يقبل التصور
والتأويل والتحليل والمقاربة ، ولا يقبل التعريف ، وما اتعب إليوت
نفسه حينما قال « ما فائدة أن نعرف الشعر » ، قال الشعر ليس قبة
موضوعية (مادية كانت ، أو معنوية) تنوسل الخطاب الثقافي
الاجتماعي أو الاخلاقي الديني ، والسياسي والعلمي ، انه الكل في
روح شخصية واحدة ، وحيدة متفردة وهائفة ، هي روح الشاعر
الذي لا يشبه أحدا ولا يشبه أحد ، انه (الشعر) ، غير معرف ولا
يعرف لأنه ببساطة غير موجود إلا في ذاته ولذاته . هو ماهية
الماهيات ، (تعالجها) العلوم الوضعية قسرا فتلبسها لبوس المعقول .
لتردفها الى قانون (مفيد) يقبله السوق كسلعة ، مثله مثل الورق
الذي يكتب عليه ، فيخرج الشعر من كونه شعرا ، الى آلة تغريخ
تنسج الكلمات ، وفق اشكال النوع التابع للعرض والطلب . فإنا
كانت للأشياء آلية عمل معينة تعمل وتتوقف عندها ، ويتحكم
« ذاتي بشري » لتصبح مفيدة ونافعة ، فما سر آلية الكتابة الشعرية ،
كيف تعمل ومتى ؟ ان الغموض المحيط بمختبر الخيلة الشعرية ،
أقرب الى التطلع الانساني الأبدى نحو الخلق ذاته ، رغم تعريف
وتفسير من الأدباء له ، لكن السر يبقى بعيدا وعصيا على الإدراك
في سر الخلق عينه والخالق ذاته

قال ابن طباطبا « أجمال الشعر أكذب » فهل الجمال / العذوبة
الحلاوة كذب إذن هناك بين (شعر وجمال ، عذب ، طحو ، وكذب)
مقاربة جسورة من الأولين ، بين الباطني المتماهي لذاته ، وبين
الاجتماعي المتوسل قولاً مقبولا ، نافذا الى قلب نقطة محددة
بسؤال كيف يكتب الشعر ؟ بجوابه هكذا على الأقل بمفهوم أخلاقي
هو (الشعر) المفيد والمقبول اجتماعيا والآلة المصنوعة بدقة وجمال
لخدمة خطاب محدد ومقصود ، أي الخطاب الاجتماعي المنتج

* شاعر يقیم في السويد

يتقصى اثر شيطان الشعر ووحيا ينزل لا أحد يعرف من أين كيف ومتى؟

الدارجة العربية اللبنانية تلوح بأن هذه قصيدة (حلو)، وذلك شاعر (مر)، لكن نحو الدارجة ينحو العكس فالشاعر (الر) شاعر (حلو جدا) بينما يلتفت الشاعر رامبو صوب مغارة أخرى إذ يقول في مطلع قصيدته «فصول في الجحيم» «أجلست الجمال على ركبتي فوجدته مرا! الجمال يرتبط في صورة أو أخرى سالجنس والاتصال الطبيعي فالجواب هو الجميل والمرغوب غريزيا، بالجمال تكون الحياة وتستمر والشعر في منزلة بداية الخلق، واستمرار له أيضا كما (الجمال؟) الذي لم يكن يوما محط تعريف مطلق، الجمال نسبي ومطلق مرة واحدة، وخارج التعريف، وما كلمتا جميل وقيح الا تسميتا تقريظ وتقين لأنواع علمية، ثم تجارية خالصة ذوقية محسوسة غير تامة

يحيينا ذلك الى ما قال ابن طباطبا (أجل الشعر أكذب)، وأجل هو اسم تقصيل من وزن واحد (أفعل، أفضل) وهو مذكر، ومؤنثه (فعل، فضلي).

ولئن قال (أجل الشعر أكذب) ففي سياق قصيدة الذائقة حولتها وتحول عندي الى قصيدة (لغوية تحليلية)، والفارق بين الاثنين هو الغريزة قصيدة الذائقة غريزية وقصيدتي اللغوية ذات طابع زمني قسائوني محدد، هو زمن وضع قوانين اللغة. الذائقة لا زمن لها، أما اللغة فزمنة الذائقة لا قياس لها عكس اللغة والنحو وقوانين النظم، اللغة عقلانية والذائقة غريزية. نعود الى مكاننا الشعر قبل الجمال والمخيلة والذائقة واللغة عين الوقت، الذي ينتج خلاله الشعر الجمال والمخيلة والذائقة واللغة ليصبح هو ذاته ماهية المعانيات والقول قولنا أننا لا نبعث سوى في آلية الكتابة الشعرية (القول الشعري) وسنكون منتبهين لذلك إذا ما إن تندفع تيارات الجمال تدور طواحين المخيلة، لتزجج الشاعر خارج زمنه رجوعا الى الأزل، (زمن كتابة القصيدة) حائلت ننهال الكلمات والجمال والشذرات الصورية، بدون كينونة شعورية غير كينونة الدافع الأول، المخاض البدائي لكتابة القصيدة يصير الوازع الخفي، من مجاهيل سديمية للنفس البشرية كلمات مادية مفروسة حيثما يغادر الجمال ظلامه الخاص، الى النور كي يضيء ذاته الثانية المقتمة (غير حقيقية) غير كونها كلمات على ورق، تومي لكائن آخر (القاري) تدفع غرائزه وشغاف روحه تنفذ الى ذات الامكانية التي انطلقت منها، أول الأول بواسطة المخيلة، فيقرأ القاري ويعجب منها (القصيدة)، أنى تخبره بأشياء يعرفها ويخاف أن يعجز عن قولها. لواعجه تستعين بالشاعر ليقولها، ويقول عنها ما كانت وما تكون وما ستكون، الشاعر يخلق القاري، والقاري يفقد الشاعر بديانته الشعرية، يفقد غريزته للبكر وسرا من أسرارده يصير الشاعر قصيدة / لغة / ثم يتلاشى خلف التاريخ النقدي للقاري لعينيه اللتين تفصلان دوما

بين الشاعر والقصيدة وبين الشاعر واللغة، فيغترب الشاعر، يغرب حتى يموت اللغة تغرب الشاعر، كما النقد، كما القاري، إذ تحوله تاريخا وقيمة اجتماعية بدرجة قريبة من صناعة الطوى من السكر، فلا يعود هناك سكر بل حلوى فقط. اللغة اشارات طريق تدل القاري على مكان ينمغ اليه، أو يجي منه واللغة يد غريبة تنسج باب بيت الغريزة، والباب جسد المخيلة الذي يفتحه الوهم ويقول لنا ادخلوا الى غور العمق العميق هناك ستعثرون على أنفسكم الحقيقية عارية ما نحن أولًا حال دخولنا سنرى ذواتنا، تنظر الينا بملابن الصور إذ الجدران مغطاة بملابن، ملايين المرايا العاكسة. اللغة المكتوبة للوهلة الأولى غير مقعدة (من قواعد) لغة النشوء القوي الأول، لغة (الوهم) فالشاعر حين تدفع مخيلته (لترجمة) صورته العجيبة الجائفة في ذهنه يستجير بالمحسوس للخلص من عذاب المخيلة أنه بتعبير أكثر يستجد بالوهم تصوير النقلة الأولى للقول (غير الموجودة أساسا كقول) كتابة - لغة تتوهم نفسها بوعم المخلوق بينما هي غير صائرة الى تحقيقها، الا يكونها ترادا لعذاب عذب هو عذاب الولاية وبغف لا يضاهيه الا عنف الجماع الجسدي.

يتوهم الشاعر قولًا فلا يقول غير مهمات، تاتسأ (أجزاء) وجدانات (كلمات)، سرعان ما تنسأ عما يريد قوله فعلا، أنه يتوهم كتابة شيء ما. كتابة الشعر، تلكم حقًا مغضلة كحصان النعشورة راحنا نألف حول نقطة واحدة حول امكانية تحويل الشعر من ماهية الى شعر / كتابة ذلك ما فطن اليه ابن طباطبا حين قال (أكذب)، وأقفا أمام المسألة عينا التي أقف أمامها الآن، انما تتجوه في كون الصدق والحقيقة يرتبطان بما نرى ونسمع ونعي ونفسر، أما الكذب فخيوط منسج من الشيء غير الموجود بل الموهوم بوجوده.

ولنستعير بقاموسية الكلمة (كذب) واشتقاقها وجذرهما وفهماوا وتعريفهما بما يتيسر لنا من معجم (النسج في اللغة) طبعة ٢٧، متجدد الموطوف تراث المطبعة الكاثوليكية النفيس

كـ. كذب، كذبا، وكذبه وكذبه وكذبا وكذبا ضد الصدق / آخر عن الشيء بخلاف ما هو مع العلم به / والعين خانها حسها و - الرأي - توهم الأمر بخلاف ما هو / يقال (كذبتك عينك) أي ارتك ما لا حقيقة له، و«كذب السيرة أي لم يجد فيه وكذب القوم السيرة أي لم يقدروا عليه: (٠٠)» ويقال «كذبة الحديث، إذا نقل الكذب وقال خلاف الواقع» - وتكذبا وكذبا بالأمر أنكزه وجدهه يقال (كذب بأبيات ربه) / يقال (أكذب فلان إذا صبح به وهو سالك يرى أنه نائم الكاذبة شوب ينقش بالوان الصبغ، كأنه موشى. الكذوب النفس لانها تمنى الانسان بالامور، التي لا يبلغها وسعه، والتكاذب الاكاذيب والاباطيل

ولو تدقنا في كل هذه الاشتقاقات لاستنتجنا أن (أجل الشعر) يخبرنا ما لا نعلم، ولا يرينا ما نريد، يوهنا بمقاييس ما لا

حقيقة له، فلا مسير أمامنا، ولا تقدر أن نفلح ما في استطاعتنا (والأجل) يجددنا فينكر لنا، أحاسيسنا وواقعنا، موسى (مقنع) يدهشنا ويغيرنا بما نجبه فلا نستطيعه، هو أخيراً باطل (ليس بالفهم التوراتي طبعاً). وهم يزوغ بنا عما يدور حولنا ونراه ولا نراه، وجوده الحقيقي في عدم وجوده الحقيقي، لا يثيـه ولا يـمـوضـع، ولا يـسـمـى، ولا يـعـرـف، أنه الكذبة نفسها، يحاول الشاعر جهده البأس كلامه صدقاً كي نصدقه، فيما لم يصدق نفسه ما كتب. وما قال، إلا أنا خـان دخيلة، وجعل لما قال ويقول مرجعاً معرفياً، سياسياً، تعليمياً، توجيهياً، لحظتند يتجدد من كائنيتـه الشعريـة، إلى ضرورته الاجتماعية، فيخون الصدفة الشعرية، بقرار الضرورة (المال، السلطة، الشهرة، نحو المرأة - الجنس، المرتبطة بالمسلسل، أجمله) الوهم اللغوي خائن للخيال، والخيال بدوره خائن للصدفة الشعرية، وتلك الأخيرة أن تعمل عملها، خارجاً من كمونها الأزلي كأنما يطردوها الخيال خارج ذاتها، لتصير ذاتاً أخرى هي الوهم الذي لا يجد مخرجاً له، إلا نفث الأشارات اللغوية، المعنوية بموت القصيدة، زمن قول قولها. والهويـي الشعري، مكثف مكتون، معلق حتى الآن، منذ الآن، لأنه غير موجود، إلا في وجوده الخاص، ماهيته الجائفة في اللازمان. أمكان غير مدرك إلا لذاته (ذات الشاعر) ما إن ينفذ عبر وهمه، إلى ذات القساري حتى يتوشى بلباس المحسوس (المقروء والمسموع) هارماً صوب ذات القاري إلى خبيثة فيه، يقتفي خلفاً دمعة واضطراباً، كأنما قوة خفية تنبثق من المجهول لترتد إلى المجهول، الماهية تولد وتموت لتولد رححها قبرها اللازم.

وحينما أصف الإلهام الشعري بـ (الحبيس) فإننا أشيئـه خائناً (ناي) في وصف قولي. أنا أموه لأصف، وأصور. أنا أوهـم كي أقرب ما يمتلئ في ذاتي إلى محسوس يدرك قاري هذا المقال، فأخون القاري مرة ثانية ليخون نفسه ثالثاً بقراءته.. الخ.

سيعتقذ زاوية ويكتب :

القول الشعري خيانة حقيقية للماهية الشعرية والنفس مدفوع في السوق النشري سلفاً. وهـمنا الوهم البخانية ونصينا أنفسنا قضاة القاضي يستعين بشرائعه اللبوة، فلاستمن بما لدي من قاموس (سبق وأشرت إليه) يؤيدني تؤكد ما اكتشفه العرب الأوائل، وتوصلوا إلى كنه قولهم بأبلغ القول وأصره وأدله، في معناه وليس ماهيته، في خصائصه، وليس كليتـه

و: وهم يهم وما في الشيء ذهب إليه وهمه وهو يريد غيره أوهـم إبهاماً - الشيء - تركه الوهم (مص) ما يقع في القلب من الخاطر، ويطلق على القوة الوهمية، وهي من الحواس الباطنية التي من شأنها إدراك المعاني الجزئية المتعلقة بالمحسوسات كشجاعة زيد وسخاوتـه. والعامة تستعمل الوهم لاحتساب والخوف/يقال «لا وهم من كذا أي لا يد منه. والوهم ج «أوهام»

وهم وهوهم الطريق الواسع / الرجل العظيم / البعير الذلول في ضخم وقوة، الوهمة - الناقة الضخمة.

لو جردنا اللغة القاموسية من حياديتها لبأن أن الوهم موجود بدرجة المحسوس في نهضنا مكبراً، دلت عليه العرب بضخامة الناقة وقوة البعير وعظمة الرجل، واتساع الطريق والخوف من قلآن (لجبروته وبشئـه) وإزيد (الشجاعة وكرمه)، بغير الأشياء والناس لا وهم هنا. الوهم ذلك البصاص السخيل المتخفي يشبع الكلمات والجمل، الذي يجرجر الماهية الشعرية، خارجاً يلفيقها على البياض أمامنا (الأوراق) يصيرها شيئاً دمي بالحبر.

كيف يعمل الشعر خارج ماهيته حينما يتحول إلى وهم؟ أو كيف تكتب القصيدة؟ سؤال طريف ودعابة حينما نسال شاعرا كسر يده اليمنى وجفصتها مغلاً - حابساً وهمه تماماً في قالب الجفصين، كيف يكتب بيده اليسرى لا تتقن الكتابة - ولسانه يلجس القول على سامع فيسجله، أو جهاز فيحفظه؟ لابد أن المسكين سيستحس هنيهة ثم يقول - وقد نشفق عليه - أنه يتعذب آلة الكتابة اليمنى الفراع المسجلة لنهذبات المخيلة تتوقف فيما المخيلة تداوم ملحاحة دونما كلل وحدها وبقوة طاردة هبسا الجفصين الآن، كلما أعيقت اليد عن الكتابة ولو حاول الشاعر الكتابة بجاذ باليد اليسرى، فسيتكتب بضغ كلمات ويكل ليتوقف (بسبب عدم التعود)، التحود المجل تؤذيه الأصابع اليمنى برشاقة وسرعة، لذلك أن نهذبات سريعة فائقة لا تتأد الأصابع حتى أن تلتحم بها وتسيلها حرراً، ولو راقبنا كاتباً عن كتب وخفية وهو أقصى حالات (تألقه) لرأيناه يكتب مسرعاً سادراً، عجلأ، راداً عن نفسه ضغط المخيلة، واكتضا، لاحقاً شيطان الوهم اللغوي، متشيشاً بذيله مضطرب الانفاس، عيانه حمرأوان وصدره يتقل عليه بسبب افراطه في التدخين (إذا كان مدخناً) وحبأت عرق تتلحم على جبهته أو بين شعرات فوديه، يكون قد أنهك جسده كما تلد امرأة وكما يصل عاشقان تروتهما الجنسية فالعلائم الناشئة عن الهيجان العصبي والالذ، شبيهة إلى حد ما بالولادة والوصال الجنسي. علائم الكتابة ذاتها لو قسناها بمقياس آلي، لاكتشفنا أن جهد الكاتب لا يقل عن جهد أي عتال علقاق يحمل الصناديق على رصيف المرفأ، فكيف بشاعر نحيل مكود، جاعع يئوه تحت وزر المخيلة أعظم الانقال جميعاً، يجعلها - يقاومها - يتحمل وزرها. بات الفصل والوصل واضحين، والدافع الأول الخفي يضغض على العقل تتحرك الجمل العصبية ثم العضلات، فتشعر آلة اليد في الكتابة فالتكتات نتاج آلي بحت، نتاج الخيال أولاً ثم العضلات ثانياً، إنها وهم انتاجي للذات، وليس الذات ذاتها، التي تخفي الشعر وتخفي في أصفى خصائصه وانقما

الكتابة صلة المخيلة بالواقع، وانفصال عنه (المخيلة) كتابة

غير مكتوبة) كما في حالة الشاعر المكسور اليد اليمنى، الكتابة المكتوبة تخون المخيلة لأنها تتواطأ مع الوهم، الجاسوس حامل خنجر المخيلة، التواطئ مع القاريء أيضا، تلح القصيدة على الشاعر المكسور اليد، لماذا لا يجب فيميلها على آخر لينهي معضلة؟

المشكلة تكمن في خصائص المخيلة المتكررة، حيث تخطو وحدها، تجوس ردهات الماهية الشعرية. في انتظار الوهم (على أحر من الجهر) المخيلة الواحدة الوحيدة هي الشاعر الواحد الوحيد، والمخيلة لحظة عملها ستلقي المحسوس، أما في حال وجود ثان فيسكون المحسوس واقعا ثابتا يثبت نظرتي على شفطي الكاتب، منتظرا قراءاته الشعرية، يصبح الكاتب تحت المراقبة، مستغفرا حواسه برد فعل دفاعي يبطل عمل المخيلة، هنا يبرز العقل الواعي الموجود مع عقل آخر (المستمع والمسجل) وجهها لوجه، بينما تتواز المخيلة جانبا يطردها الوجهان المبرران. كيفما كانت المخيلة فهي غير معقلنة ومدركة في ذاتها إطلاقا، غير محسوسة بوحاسنا، وعلى النقيض معها، بل ضدّها. الا تخفني الأشباح قفا حين تكون وحدك في الظلمة كما تسمّع جارك بغزل زوجته؟ لقد أعادك جارك الى طبيعتك، والأشباح تخفني دائما يكون الآخر معك، مخيلتك أنتجت وهم الأشباح، ثم أنسجبت هنيئة عند دخول غريب، جارة معها ومهمها واشباحها، وقت وعيك لذاتها (المخيلة).

وساعة ينام الجار وزوجته، تعود الأشباح تلقق وحدتك، حينها تشرع في الفناء والصفر، توهم تفصك بعدم وجود وهم ما تحتال على مخيلتك وتوهمها بعدم وجودها، باستخدامك الصوت المسموع، عدو المخيلة، المائلة للصمت والعزلة والسريرة الانفراد والوحدة والعزلة والانعزلاء انما هي الأوضاع المفروضة على حياة الشاعر (وان ادعى غير ذلك) السرية الشديدة الخصوصية، وان كتب مضطرا في ردهة ملائ بالسجناء، حينئذ سينتبد زاوية ويكتب، يتفصل مع مخيلته ليخلق أوهامه التي تلهج شاعرا سجيناً وسجاناً، سجين السلطة وسجان الإلهام الشعري الخالص.

حسنا لكن متسامحين مع الشاعر المكسور اليد اليمنى، ولنضع قدماه جهان تسجيل سيكون الأمر عميرا عليه. لسبب وجيه، فهو مضطر لأن يقول الكلمات بصوت مسموع، كي يسجلها الجهاز، سيسمع صوته حينها، كأن شخصا ما بجانبه يحدثه والصوت عدو المخيلة، كما أسلفنا. ذاك لو أضفنا كون الشاعر ملزما كل فترة بإيقاف الجهاز وتشغيله، ينبيه الى انه يقول كلاما/ شعرا.. ولحظة انتباهه ستهرب المخيلة عن طريقه، فالسر الآلي يحيلها عقلا منتبهة لنفسه. كلاما مضطرا بالحراس الواعية، والوعي ضد المخيلة مرة أخرى، المخيلة غير واعية ومحسوسة، خارج موضوعية العقل انما في جوهر الأمر ضد العقل، ولو عدنا

وراقينا الشاعر يكتب لعجينا من تصرفاته. ها هو يضع القلم في فمه ويمصه فلما منه أنه سيجارته المشتعلة، أو يشعل سيجارة وأخرى في فمه، وثالثة في المنقصة أو تنطفئ سيجارته فيهب راكضا لاشعالها فاتحا الحنفية عليها كأنها كبريتة، حقا (يخرط) الشاعر عند بحرانه في ميكانيكا الاشتعال والانطفاء، يتشوش ادراكه أساسا بخاصية الفعل المنتج الواعي المفيد.

وإذا كان أمامه كوب شاي ونسيبه، فسيهد به في غفلة منه، ويضع المنقصة في فمه ليشرب منها شايه البارد. وكثيرا ما لاحظ شعرنا، فيما بعد ارتكابهم بعض الأغلاط والبهوات والمصيبة اذا كانوا متزوجين، فالكأوة في البراء، والمنشفة في المكتبة، والسجائر مطفاة في صحن (الفتوش). سيطرة المخيلة على الكاتب تلغي احساسه الموضوعي ترجعه الى بدايته، حيث لا ترتيب، وما الترتيب الا سمة من سمات العقل.

بينما المخيلة أم الفوضى تصوغ من فوضى الواقع، فوضى بديلة مفصصة بوقائع جديدة أخرى، مغايرة (فوضى مقابلة لفوضى الواقع) كما قال أحد النقاد العرب النابهن يوما.

الوهم يخلق واقعه الشخصي فيلغي الواقع الموضوعي، ويدافع من المخيلة المعترّة بوحداثيتها وتقدها وخصوسيتها حتى النهاية. ويصرّاح. المخيلة لا تشتري أو تباع، ليست ضميرا ولا أخلاقا انما سجانة الإلهام الشعري وسجينة الوهم الغفري.

بقي أن الشاعر حين تشفى يده، ويفك الجفصين، سيسجل ملاحظاته الخاصة بهركية مخيلته، فيما لا يستطيع أن يكتب قصيدة واحدة لفترة طول ربما، يكون الشاعر مراقبا ذاته راصدا انبشاقات مخيلته. في الفترة التي يربّح الوهم (الكتابة) تحت نير الاغلال وقيدود الجفصين. الوهم حبس والمخيلة حرة تجول هنا وهناك، حول الإلهام الشعري، تضغط عليه، تضطهده، ولا خير فالإلهام الشعري يضحك من المخيلة لأن القول الشعري المساعد اليمنى للوهم المساعد اليمنى للمخيلة. حبس اليد اليمنى المكسورة والإلهام الشعري حر في سجنه الآن، لا يسقط أحد عليه، ولا يوهمه أو يفضح دفاثته، ويفضح أسراره المخيلة باب بين الحرية والعبودية والإلهام الشعري حرية مسجونة والوهم يبيع ويشترى يتاجر بالقول الشعري مع الآخر، الثاني، القاريء.

يتخلص الوهم أخيرا من قالب الجفصين، ولكنه سيعد بعد قيد طال أمده، منهكا متعبا وهريضا غير قادر على انجاز واجبات المخيلة المشغمة بأوج نشاطها وحركيتها

ماذا تفعل اليد السليمة، بمخيلة بلا وهم؟ ستكتب هذه الملاحظات، لا أكثر بعد أن أخضع الشاعر مخيلته لمراقبة العقل فترة (شعرا) كما حصل لكاتب السطور).

كلام سوترا - أو فن الحب

سميرة المنسي *

دراستي، الى عنوان مخطوطة قديمة تروي صفحاتها العتيقة وجدانيات الحب الانساني بوقار مهيب... همس في الكتاب وبلغتي الاسبانية كيف يحملنا الحب الى الله، لقد شعرت مقابل العبق الأليف برغبة تشدني الى دراسة لا تهدف الى قراءة التراث الشرقي. ونقل أسلوب الوجدانيات الغزلية فيه، بل الى اللقاء نظرة فاحصة على تراثنا الثقافي المسيحي.

الذي أضاءته اسبانيا في ترحيلها القسري للمسلمين يمكن في اضاءة المعنى الجميل، وفقدان قاموسها مرادفات التسامح والمعايشة، لقد فقدت المعرفة التي نطالعهها اليوم ونسعى اليها كمعرفة حديثة نحترم مفاهيمها لاحترامنا للحق الانساني فأمام إصرار اسبانيا على وحدة كيانها وقوميتها الأوروبية دفعت ثما باهظا، كلفها ضياع تراثها وضياع فرصة التفاهات بالثقافات الأخرى، والاستفادة من الحضارات المختلفة

شأننا أمينا، نحن على عتبة مغامرة إعادة كتابة العصور الوسطى من جديد، خاصة عصر النهضة في اسبانيا، ويقتضي ذلك زمنا ليس بالقليل، لقد حفظنا الأدب الرسمي العام الذي وصل إلينا، لأنه سمح له بأن يرى النور، إننا بحاجة للاطلاع على الأدب المجهول الخبيء في أرشيف المكتبات، أستطيع القول أن ثمة إمكانية لاكتشافات هائلة تقلب رأسا على عقب كل المفاهيم التي عرفنا، وهذا الكتاب ان يكون الأول ولن يكون الأخير، سجد ما يجعلنا نقول، مع تقديرنا واستهجنا في الوقت ذاته أن منديث بيدال قد أخطأ عندما كان يدافع عن نسل الأدب في العصور الوسطى وعصر النهضة في اسبانيا شبيها بعملية تقييم، ولقد أخطأ أكثر لأنه لم يتطور، فبعد مئة عام رأينا العصر الذهبي بشكل أفضل من خلال أسلوب أكثر غنى وأعمق أثرا.

ليس من السهل تجاهل «الحرام» في موضوع الجنس الذي كان محظورا في تلك الحقبة، والحديث عن ذلك يشبه لقاء الحمص في مستقيم أسن، ليس لأن الكتاب يعود للقرن التاسع عشر، بل لأنه يظهر المعاناة التي عاشها العرب وما حدث لهيبة متفجئ كلاسيكيين فقديناهم، كانت تقاليد يرثي لها ومثال على ذلك، أننا لن نعرف أبدا ماذا حدث في السامرة الجميلة بين «أدريانا والدون ميلون»، لأن توماس انطونيو سانتشيز - أحد رموز الأدب في القرن الثامن عشر، حسم الأمر على اعتبار إنه سرد بذيء وبنجارو حدود

في افتتاحية ثورية، وغير مألوفة أعلنت الباحثة الأكاديمية «لوسي لوبث - بارات» عن اكتشافها لكتاب قديم، وموغل في القدم ويعود الى كاتب مسلم، كانت له مكانته العلمية، قبل طرده مع من تبقى من أواخر المسلمين في اسبانيا، بإمر الملك فيليب الثالث، إذ لجأ الكاتب الى تونس، كتاب «كاما سوترا - أو فن الحب» إيماءات من نشيج الأرواح للجسد، تحدثت عنه بارات في حوارات عديدة، دعت فيها اسبانيا الى ضرورة قراءة ثقافتها من جديد، والى تقديم اعتناؤها عن اضطهاد العرب وطردهم بإسم علماءهم الذين طرغوا أبواب أوروبا عبر اسبانيا وفي أيديهم فاتحة حضارتنا التي مازلنا نخطو على مبادئها حديثا.

ومن الحوارات التي تحدثت فيها «لوسي بارات» عن الكتاب الذي كان اكتشافها له مدعاة صدمة ثقافية في اسبانيا التي فاجأها وجود مثل هذا الكتاب في إحدى مكتباتها العامة ومنذ مئات السنين. تقول لوبث، لقد قدمت من جامعة بورتوريكو في الاطلنطي سمعا وراء تأكيد الأثر البالغ والموسم للأدب الاسلامي في مؤلفات «سان خوان دي لاکروث - شاعر وكاتب صوفي عاش بين ١٥٤٢ و ١٥٩١»، عندما اصطدمت بوجود كتاب عتيق كان يرنو في سرداب مظلم الى بارقة نور باحدى المكتبات العامة، بإسم «فن الحب» وهو مناجاة مسلم اسباني همس وهو يتنفس من عمق الروح الحب طريفنا الى السماء في القرن السابع عشر، القرن ذاته الذي كانت الجهود فيه تعاد لإحكام السلاسل حول الجسد خشيعة من شرب الروح إليه

إن وقع مجازة كهذه تعلن دور سابق إندار عن وجود وثيقة بالغة الأهمية كال محاولة حماية نفسي من الصدمة، بالجلوء الى معرفة تفاصيلها، قبل هذا الاكتشاف كنت بصدد دراسة في، تبحث عن مؤلفات مجهولة لأدباء مسلمين عاشوا في اسبانيا، وعن بصماتها المؤثرة على أعمال «سان خوان دي لاکروث»، وكنت قد اقتربت من اللمسات الأخيرة التي ستؤكد ذلك، حين وقع بين يدي كتاب مجهول، أدركت من الوهلة الأولى إبنني أمام مخطوطة تنتظر من يخرجها للنور، لقد وجدت نفسي أسير في درب آخر، ونصو موضوع مختلف، كالمسألة التي تفصل الاطلنطي حيث مرجع

* كانت من الأرواح

إعداد وترجمة عن مجلة 16 - Cambro الإنسانية

اللباقة، لقد أسدل بذلك الستار، وعلى نهجه خطاً «مارسيلينو ميندينيث» وقرر أن الكاتب المحتشم أن يشير إلى دراسة تتناول رواية «الوسيانا الأندلسية للكاتب فرانسيסקو ديكلادو».

إن الحديث العلماني بين فلسفة الجسد والروح في الفكر الكاثوليكي يشابه تصادم موج على صخرة صلبة، وهكذا تصادم يكشف عرى المصخرة... كيف يتسنى في إدراك عميق يأتي من عهد قصي بهمس رقيق وبلغتي الأسبانية في كتاب مفاجئ، بعد أن تم حشونا بنصوص ثابتة تسمى التراث، لقد شعرت بمرارة معاناتنا التي استمرت ألفي عام، من قتل وتضييق الخناق على لحظاتنا الإنسانية، لم أكن أدرك حجم المرارة ومدها... لقد زواج سان أغوستين، فيلسوف أول للفكر المسيحي عاش بين ٣٥٤ - ٤٣٥، للمتعة الجنسية بالخطيئة الزانية، وأفتى سان توماس بفتوى تقول إن الجنس خطيئة دائمة قد تغفر في علاقة زوجية ترمي إلى الانجاب وهذا فقط صدك تغفرتها... إن ميراثنا في أغلبية قياس ومضن، بطالني شعور بالذنب من جهة ومن جهة أخرى الاعتزاز بقوميته الأسبانية القومية الوحيدة في أوروبا التي أثمر فيها نص رفيع وسام، يسعى إلى ملامسة الحب في الحب الذي كانت فيه المشاعر الإنسانية خطيئة ومحرمة في ميزان الميراث الديني.

فلسفة الشرق هي الوصفة الأمثل التي يقدم الكتاب خلالها اعتذاراً يلطف معاناتنا الطويلة، ويُبعد ذلك عن نقطة الابتئال يصورها ككتاب «فن الحب» يسرد يضفي عليها نضفة القدسية عبر القاموس الشرقي في تعريف الحرام، إنها علاقة لا مجال فيها للابتئال، ففي ثانياً الكتاب رائحة شفافية الغرام وروح صافية تحملا أنقاء إلى ملاقة النهاية، المؤلف الأول للكاتب قال عنه بلغته السيمكريتية: لقد كتبت هذا وأنا في أقصى حالات التوحد، إن معنى يحمل تأملات كهذه بعيد جداً عما يراودنا من أفكار جاهزة حول جلسات المجون التي كانت تدور لياليها الحمراء في قصور تراثنا. وهالة الجنس لدى الإنسان الشرقي القديم هي ابتئال وهدية من السماء وصلابة خشوع، وهي فلسفة وجدان تقطع الطريق الديني في علو وشعافية الروح قبل الجسد، وليس غريباً أن تكون الشرارة التي نبتت من جذور لها هذا الحق على مثل هذا التناغم.

ثمة نقبض للأدب الصوفي عند المسلمين الأسبان يتجلى في آداب الصعاليك الفاحش والجانب الآخر لا يجعل صفة التناقض بالضرورة، إنه أدب يروي تفاصيل عالية توضع جثيثات العلاقة الزوجية ضمن القوانين الشرعية الإسلامية التي استفاضت في تعريف ذلك شرعاً، وكتاب فن الحب ينسق بشكل جميل التقاء هذين القطبين المنفصلين في الأدب الإنساني، أن مدلولات الغزل في أدبنا المسيحي صوفية بحتة، ومن أجل ذلك نسمي نقبضه أداباً وضعية

يبود من الصعب حياد الحديث عن المرحلة دون اللجوء إلى شكل أكثر قسوة وأخذة بمنحني التعصب النسوي فتشكيلنا

بالطابع الغربي يضفي علينا مفاهيم محددة عن المرأة المسلمة التي نعرفها فقط مرتدية الحجاب وملقبة الوجود، وقابضة دوماً في ثنايا البيت، وحيز حضورها ينحصر في مجالس الحريم فحسب، وحين دافقنا عنها لجأنا إلى هذه الخلفية بأسلوبها السطحي، والطريقة المثلى في تعبيرها عن حريتها يكون على أساس خروجها إلى الشارع كيفما تتلاءم وظواهرنا الغربية، يجب البحث عنها هناك في بيتها وعن حقها بالاحساس كطرف آخر في الحب، الحواجز لديها كثيرة وتشتت وصول وتنامي تقاصيل الوجدانية في دواخل نفسها أولاً، إنها تعاني قبل كل شيء من حرمان وجداني في بيتها قبل دعوتها للثورة من أجل الخروج إلى الشارع دون حجاب.

إن الملل خطيئة قاتلة في أبجدية المعرفة، فالمعرفة ليست متفجرة مع عنصر البهجة الحيوي، لقد اعتدنا أن يكون هاجس الكاتب عندنا بهم في نشر كتابه كيفية وصوله إلى مؤلفين آخرين، لأنه ببساطة يكتب لهم وحدهم، جذية الكاتب ليست مرادفة لطابع اللغة، ندرك أن الكتاب يجب أن يذهب في طريق ملامسة الروح ووجدانها، وكتب تراثنا لم تترك أثراً للقاري، العادي الذي لم تتح له صلة الانتقاء بالخصارات الأخرى.

إيماءات كتابنا الذي نتحدث من خلاله، حالة إنسانية خالدة تداعب العاطفة واشتياقها، لقد راوحنا في أمانتنا رجحاً من الزمن، تلقينا خلاله أفكاراً أشابة، وعلينا الآن نهم أشياء كثيرة، كانت غائبة ونجعلها في نصوص تساعدنا في تغيير هذه الثوابت وابدائها كتاب «فن الحب» الموهل في القدم.

هذا المخطوط الإسلامي ليس دعوة استفزازية لروايات «بيست سيلر»، بقدر تهية حضور في إسبانيا، نستطيع نسميته بإزاحة اللثام عن رؤية جميلة تقرب بها من عمق تراثنا المجهول، وبالنسبة في تأتي أهمية الموضوع بألم كبير أشعره تجاه كاتب مبدع طردته إسبانيا وكتب يوازن المشوار الأخير بين أبجدية الحب الإنساني والالهي.

كانت تسير إسبانيا في طريقها الطبيعي، ثم صادفت الحظ في عصر النهضة التي حسمت سلامها الغربية بدفعة واحدة أمام التشويش السابق في هويتها الواقعية والمتوقعة في آن. اعتقد أن إسبانيا تحظى أكثر من أية دولة أوروبية أخرى بالفن والثقافي والأكثر تعقيداً في تركيبها.

✽ لوسي لوبت بارت. في القرن السابع عشر همس مسلم إسباني الحب طريقنا إلى السماء.

✽ الملل خطيئة قاتلة في أبجدية المعرفة

✽ شتناً أم أبينا نحن على عتبة مغامرة إعادة كتابة العصور الوسطى من جديد

✽ بترجيل المسلمين القسري فقدت إسبانيا المعنى الجميل

✽ كيف في بدارك عميق بعد أن تم حشونا بنصوص ثابته نسمي التراث.

كشاف مجلة «نزوى»

للأعداد [١ - ٨]

يجد القاريء لهذا الكشاف ثبتا بأسماء الكتاب والمواد يغطي الأعداد الثمانية الأولى للمجلة، وقد استطاعت «نزوى» خلال العامين ومنذ صدورها، أن تجد قارئها الباحث عن ثقافة عربية شاملة ومتخصصة في آن، تكفي الإشارة إلى أن عدد كتابها قد بلغ ٢٨٦، من بينهم ٣٦ كاتبة، وإن الدراسات زادت عن المائة، واحتفت بالإبداع نصوصا (٧٤) وشعرا (٩٢)، هذا عدا أبواب السينما والمسرح والفنون التشكيلية والعلوم، وعشرات المتابعات الثقافية والاستطلاعات المصورة واللقاءات الخاصة، عبر رسائل من مختلف عواصم العالم.

وفي هذا الكشاف الشامل الذي أعده الزميل أشرف أبو اليزيد تأتي المواد بترتيب أبجدي، طبقا لأسماء الكتاب، كما يلي:

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
أمجد ناصر	الأمير	شعر	٥	١٧٧/١٧٨

أما في المواد المترجمة، فيشار لاسم المترجم أولا، ككاتيب للنص العربي، ويوضع حرف (ت) أيقونة للترجمة، ويأتي اسم المؤلف الأصلي بعد عنوان المادة، هكذا:

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
عبدالله الحراصي(ت)	أزهار متوحشة ريتشارد هوارد	شعر	٥	١٦٢/١٧٢

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
أمنة بنت ربيع سالمين	أبجدية البوح .. علياء	نصوص	٨	٢٠٣/١٩٩
أمنة بنت ربيع سالمين	الجسر	مصرح	٣	٢٣٦/٢٣٤
أمنة بنت ربيع سالمين	الحلم	مصرح	٢	١٧٧/١٧١
ابتسام أشروي	كلمات مبهمة	شعر	٢	١٣٢
ابتسام أشروي	من كتاب الدم لعبدالكريم الخطيب	متابعات	٧	٢٤٠/٢٣٩
ابراهيم أصلان	العبادة	نصوص	٦	٢٢٦/٢٢٥
ابراهيم الجراي	الشاعر خليل حاوي في حوار مكتشف	لقاءات	٤	١٧٧/١٧٤
ابراهيم الجراي	رسالة اليمن.. هدوء ثقافي	متابعات	٥	٢٤٩/٢٤٧
ابراهيم الجراي	عبدالعزیز المقاتل (للزوى) إني بما أنا بك منه محسود	لقاءات	٨	١٦٠/١٥٦
ابراهيم الحسين	صريف اللعنة - الحاف	شعر	٦	٢١٤
ابراهيم صموئيل	طيور	نصوص	٦	٢٢٧
ابراهيم عبدالجيد	رؤى البحر	نصوص	٥	١٩٩/١٩٥
ابراهيم فتحي	أغنية الدم لجمال زكي مقار	متابعات	٦	٢٨٤/٢٨٣
ابراهيم فرغلي	البلابل لعمود بن علي الطوقي	متابعات	٢	٢٢٢/٢٢١
ابراهيم فرغلي	يومبسي قليل من العنف... كثيف من الحب	سينما	٤	١٥٨/١٥٦
ابراهيم فرغلي	سعيد العشماوي.. الجمل والتلف من أسباب ظهور الجماعات الإسلامية المتطرفة	لقاءات	٦	١٨٤/١٧٩
ابراهيم فرغلي	طقوس	نصوص	٥	٢٠٧/٢٠٦
ابراهيم فرغلي	ليس هناك ما يبهج لعبده خال	متابعات	٣	٢٥٨/٢٥٦
أبو محمد الأزدي الذهبي	كتاب الماء	علوم	٥	٢٢١/٢١١
أحمد الدافري (ت)	النص العرض: أن أيرسفيلد	مصرح	٨	١٤٤/١٣٣
أحمد درويش	مقامات الخليلي، قراءة في مخطوطة عُمانية معاصرة	دراسة	١	٥١/٤٧
أحمد درويش	المنافخ العلمي والأدبي في تاريخ صور	دراسة	٧	١٣/٥
أحمد الرحبي	لا تطرقوها .. الأبواب خدعة	شعر	٢	١٣٧/١٣٦
أحمد زرزور	جناة غامضون .. للنص	شعر	٧	١٨٠/١٧٩
أحمد زين	السقيفة	نصوص	٧	٢٠١/٢٠٠
أحمد الشهاوي	جغرافيا العشق.. تجليات الروح.. إشرافات الجسد	دراسة	٧	٩٠/٨٢

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
أحمد الشهاوي	حديث السر	شعر	٣	٢١١/٢١٠
أحمد الطريسي	الأسطورة في الشعر ومستوى الإدراك المعرفي	متابعات	٦	٢٨٢/٢٨٠
أحمد العبيدي	السير العمالية كمصدر لتاريخ عمان، سيرة محمد بن محبوب	دراسة	٢	٢٢/٢٦
أحمد عثمان (ت)	جاذبية ج.م.ج. لوكليزيو	نصوص	٤	٢٢٣/٢٢٠
أحمد عفيفي	المنظومة النحوية للخليل بن أحمد الفراهيدي	دراسة	٤	١٢٧/١٢٠
أحمد عفيفي	المنظومة النحوية للخليل (مرة أخرى)	متابعات	٦	٢٦٧/٢٦٤
أحمد فرحات	جولة في آخر معالق العرب، غرناطة	دراسة	٦	٣٠/٢٠
أحمد فرحات	حوار الحب والمرأة مع الشاعر اللبناني انسي الحاج	لقاءات	٤	١٩٠/١٨٧
أحمد الفيتوري	أشكال المسرح	دراسة	٢	١١٩/١١٦
أحمد الفيتوري	مرثية الزوال: رواية (التبر) لابراهيم الكوني	دراسة	٥	١٠٣/٩٨
أحمد كشك	حركة الصورة وسرعة الإيقاع في قصيدة هو والحسناء	دراسة	٧	٩٦/٩١
أحمد الهاشمي	قصائد	شعر	٦	١٩٩/١٩٨
أحمد الوهبي	حجر غريق منذ البارحة	شعر	٢	٢١٩
أحمد يوسف داود	وعل على مرمر حريق	شعر	٨	١٨٩/١٨٨
أدريس بللمح	التهلق التخيلي في شعر محمد بنيس	دراسة	٧	١١٥/١٠٩
أدريس بللمح	بلاغة الصدمة عند سيف الرحبي	دراسة	٦	١٣٩/١٣٤
أدريس علوش	تفاصيل الاغتياب	شعر	٥	١٨٧
أدوار الخراط	عراس الواقع وما وراء الواقع	متابعات	٤	٢٧١/٢٦٩
أدوار الخراط	نجيب محفوظ، القدريّة كموقف من الكون	دراسة	١	٥٥/٥٢
أسامة أبوطالب	للمرايا وليس الحلم، قراءة نقدية في نص مسرحي بكر	متابعات	٣	٢٤٧/٢٤٥
أسامة أبوطالب	مسرحية التراث العماني	دراسة	٥	١٠٩/١٠٤
أسعد عرابي	الحدادة في الفن السوري	فن تشكيلي	٥	١١٧/١١٣
أسعد عرابي	صليبا الدويهي، اللوحة بصمة.. إيجاز شعري	متابعات	١	١٤٩/١٤٨
اسماعيل زاير	رسالة هولندا	متابعات	٥	٢٥٥/٢٥٤
أشرف أبو العزيد (ت)	السماء الجوراسية كارل زيمر	علوم	٨	٢٣١/٢٢٦
السيد امام (ت)	جماعة تل كل وما بعد النينوية جوناثان كلر	دراسة	١	٦٥/٦٠
المحمود ابراهيم (ت)	عيش الغراب وسط البلد ايطاليا كاليفينو	نصوص	١	١٢٦/١٢٥
المهدي أخريف	ريثما ننسى المكان	شعر	٢	٢٢٢
الهنوف محمد	أساطير نهريّة	شعر	١	٩٧/٩٦

الصفحات	العدد	الباب	اسم المادة	اسم الكاتب
١٢٢/١٢١	١	نصوص	خرشيات	إلياس فركوح
١٧٨/١٧٧	٥	شعر	الأمير	أمجد ناصر
١٨٢/١٧٤	٣	نصوص	عبور الحدود، خبط أجنحة في سماوات غريبة	أمجد ناصر
١٨٥	٥	شعر	مفتتح لشقاغات الأس	أمل الجبوري
٢٧٧/٢٧٦	٦	متابعات	الطفل المعاني بين جدارية الثقافة المقصودة وغير المقصودة	أميرة عباس
١٣٣/١٢٩	٧	سينما	ثلاثة ألوان	أمين صالح
١٤٧/١٣٩	٣	سينما	الوجه والقناع، تأملات في التمثيل	أمين صالح
٢١٨	٣	شعر	في الطريق إلى مسقط	أنور الفساني
١٨٢/١٨١	٧	شعر	مقاطع من المشي أطول وقت ممكن	إيمان مرسل
١٨١/١٨٠	٥	شعر	متاهة النصور	باسم المرعبي
٢٩/١١	٤	دراسة	استراتيجية الحياة، ورود الرمال.. كفاح الخضرة في أعماق الصحراء	باهي محمد
٢٣٦/٢٣٥	٦	نصوص	هناك حيث هي ..	بدر الشديدي
٢٢٤/٢١٨	٧	نصوص	فصل من رواية أحلام الهروب	بدرة الشحي
١٥/١٣	٢	دراسة	الاسلام والنهضة الاجتماعية	برهان غليون
٩٠/٨٧	٤	دراسة	يصدد الفتاهات الشعرية، د. علي رشيد يحيوي	البشير التهالي
١٥٥/١٤٥	٨	فن تشكيلي	رحلة الحروف العربية الى فننا الحديث	بلند الحيدري
١٣٨/١٣٣	٣	دراسة	الواسطي، رسم مقامات الحريري فاختصر الفنون الاسلامية	بندر عبد الحميد
٢١٢/٢٠٨	٢	علوم	التراث والأنساب والحاسب الآلي	بندر عبد الحميد
١٥٠/١٤٨	٣	سينما	ما وراء المرثي في اعتراف المخرجين	بندر عبد الحميد
١٦٥/١٦٠	٢	لقاءات	لقاء مع نصر حامد أبو زيد	بيان الصفدي
٢٦٥/٢٦٣	٣	متابعات	رسالة اليمن	بيان الصفدي
٢٥٥/٢٥٤	٦	متابعات	قراءة في صعود المطر	تهامة الجندي
٢٢/١٧	٨	دراسة	مضمون الأسطورة في خطابنا المعاصر	تركي علي الربيعو
١٨٤/١٨٣	٨	شعر	سفر التكوين	ثرى العريض
١٥٥/١٥٤	٢	نصوص	حامل الهوى	جبار ياسين
٢٠٩/٢٠٦	٨	نصوص	كشكانو	جبار ياسين
١٨٩/١٨٦	٢	شعر	متوالية شعرية بعضها اللطيف وبعضها للجسد	جبرا ابراهيم جبرا

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
جمال أبو حمدان	عودة إلى مسقط الرأس	نصوص	٨	٢١٢/٢١١
جمال فوغالي	رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف	متابعات	٦	٢٧٠/٢٦٨
جمال فوغالي	الوريفة بين الأشجار للروائي محمد ديب	متابعات	٥	٢٤٣/٢٤٢
جمال الفيضاني	من خلصات الكرى	نصوص	٦	٢٢٢/٢١٨
جهاد عبدالله أحمد	من اختراع الكتابة	علوم	٢	٢١٤/٢١٣
جواد الأسدي	سينوغرافيا الأمانة المهجورة	مسرح	٤	١٦٣/١٥٩
جواد بشارة	وقفه مع شاعر السينما الراحل أندريه تاركوفسكي	سينما	٨	١٢٨/١١٧
حاتم الصكر	شعر البريكان، أفاق الجملة الشعرية وتأويلها	دراسة	٨	٥٧/٥٢
حاتم الصكر	جبرا في وداع أخير، الرحلة التاسعة حيث الغياب الأبدي	محور	٢	١٨٥/١٨٣
حاتم الصكر	نازك الملائكة ناقدة	دراسة	٤	٧٤/٦٤
حسب الله يحيى	من يهصد الهواء؟	نصوص	٦	٢٤٠
حسن حداد	عن ثنائيات القهر / التمرد في أفلام عاطف الطيب	سينما	٥	١٣٣/١١٨
حسن رشيد	الأسير	مسرح	٤	١٦٨/١٦٤
حسن رشيد	الموتى لا يرتادون القبور	نصوص	٨	٢٠٥/٢٠٤
حسن فتح الباب	أحزان زوجة حسن أغا قصيدة ملحمة	دراسة	٨	٣٣/٣٠
حسن م. يوسف	دين ... تدان	نصوص	٢	١٦٦/١٦٥
حسن م. يوسف	على فزات صراخ الكاريكاتير الصامت	متابعات	٥	٢٣٥/٢٣٤
حسونة المصباحي (ت)	جياكومو جيمس جويس	نصوص	٢	١٥٩/١٥٦
حسونة المصباحي (ت)	طرقا توسط الضباب: ميلان كونديرا	دراسة	٦	٦٤/٥٤
حكمت الحاج	قصائد قصار	شعر	٨	١٩٠
حلمي سالم	لقطات من اللوحة	متابعات	٧	٢٣٥/٢٣١
حلمي سالم	هاتف المدن	شعر	٤	١٩٦
حليم بركات	جبرا إبراهيم جبرا، الكاتب والكتابة	محور	٢	١٨٢/١٨١

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
خالد زغریت	لا تمت لعبا يا ولد	شعر	٧	١٨٤
خالد المعالي	في باب الحية	شعر	٥	١٨٢
خالد المعالي	غونتر آيش	نصوص	٨	٢١٠
خليل النعيمي	امراة الطير	نصوص	٤	٢١٢/٢٠٩
خليل النعيمي	عشرة أيام في اليمن	نصوص	٨	١٩٨/١٩٤
خيرة حمر العين	سيمياء التشاكل	متابعات	٨	٢٥٢/٢٥١
رافع الناصري	ترينالي الترويج العالمي لفن الجرافيك ١٩٩٥	متابعات	٥	٢٢٢/٢٢٢
رافع الناصري	معرض الفنان العراقي الكبير شاكر حسن	متابعات	٧	٢٥٠
رجبي شتات	الموسيقار منير بشير - يجب أن نتعلم فن الاصغاء	موسيقى	٤	١٧٢/١٦٩
رشيد بدياري	في المتانة الشعرية	دراسة	٢	٤١/٣٦
رفعت سلام (ت)	مسيرة المحيط - يانيس ريتسوس	شعر	٨	١٧٦/١٦١
رفيعة الطالعي	الآثار في عُمان	دراسة	٨	١١/٦
رفيعة الطالعي	حوار رغم الموت	نصوص	٤	٢٣٦/٢٣٣
رولا الزين	عُمان خمسة وعشرون قرنا في كتابات الرحالة	دراسة	٣	١٣٢/١٢٨
رياض العبيد	غاية متقلبة	شعر	٨	١٨٢
زاهر الجيزاني	قصائد	شعر	٦	٢١٦
زكية علي مال الله	شهرزاد الليالي	شعر	٤	١٩٨/١٩٧
زكية علي مال الله	مواسم لهوبوك ...	شعر	٢	١٣٥
زهير أبو شايب	لا أذكر شيئا قبل عمالي	شعر	٦	٢١٥
زهير خوري (ت)	حديث مع غويا - ايفواندريتش	دراسة	٥	٥٠/٤٢
سالم آل تويه	بعض أنباء الليل	نصوص	٦	٢٢٤/٢٢٢
سالم الحميدي	خيز	نصوص	٨	٢١٦
سالم بن مبارك الحثروشي	الأشكال الأرضية الساحلية	دراسة	٥	١١/٥
سالم بن مبارك الحثروشي	بيئة الأخوار وأثرها في الحياة البحرية والبرية	دراسة	٨	١٦/١٢
سامي خشبة	التعبير الأدبي وصورة الواقع عند نجيب محفوظ	دراسة	٣	١٧٦/١٧٢
سركون بولص	الحمم - الصيرورة - الزوينة أو انكسار النظارة	شعر	٨	١٧٨/١٧٧
سعاد الكواري	الكاف يعمث في كيانها والقصيد صامتة	شعر	٦	٢١٠
سعد قصاب	تاويل المتحف	متابعات	٣	٢٧١/٢٧٠
سعدى يوسف	لعبة الخوف من المكان	نصوص	٣	١٧٣/١٧٠
سعدى يوسف	نيقوسيا	نصوص	١	١١٥/١١٠
سعيد توفيق	فلسفة المرأة لمحمود رجب	متابعات	٦	٢٦٠/٢٥٦
سعيد توفيق	هرمنوطيقا النص الأدبي بين هيدجر وجانامر	دراسة	٢	٩٣/٨٢
سعيد رباعي (ت)	الفار: رشيد ميموني	نصوص	٧	٢١٧/٢١٤
سعيد الغانمي	أجراس الموت والميلاد، قراءة في قصيدة الموت والنهر للسياح	دراسة	٧	٢٣/٢٧
سعيد الغانمي	الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث	دراسة	٣	٦٥/٥٧
سعيد الكفراوي	رجل وحيد	نصوص	٢	١٦٤/١٦٢
سعيد الكفراوي	المرايا	نصوص	٦	٢٣٩/٢٣٧
سعيد بقطين	سيرة بني ملال مدخل الى قراءة جديدة	دراسة	٣	٨١/٧٧
سعيدة بنت خاطر	الشعر العماني في العصر النبهاني	دراسة	٥	٦٣/٥١

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
سلام سرحان	جان دمو. أقذف بفنائك ... سقوطي يمتع جوهر الروح	متابعات	٦	٢٧٢/٢٧١
سلام سرحان	حق الانسان في اللعب والعبث	متابعات	٥	٢٣١/٢٣٠
سلام العمار	المخرج السينمائي جون كازافيتس، وجود مضطرب ونهايات متناقضة	متابعات	٢	٢٣٠/٢٢٥
سلمى الخضراء الجيوسي (ت)	جامع قرطبة : محمد إقبال	شعر	٦	٣٢/٣٠
سلمى الخضراء الجيوسي	السياب والتجديدات الشعرية	دراسة	٧	١٨/١٥
سلمى الخضراء الجيوسي	الشعر الاندلسي، العلاقة مع الشرق	دراسة	٣	٧١/٦٦
سلوى النعيمي	نصير شمة ، أنا العازف الوحيد على عود الفارابي	موسيقى	٢	٢٠٢/٢٠٠
سمير فريد	قراءة في أبحاث حلقة النقد السينمائي	سينما	٤	١٥٥/١٥٤
سمير فريد	من بدايات السينما العربية	سينما	٦	١٧٨/١٧٤
سناء الببسي	اجازة مفتوحة	نصوص	٣	٢٠١/١٩٩
سهير التل	أحلام النهار	شعر	٣	٢٢١/٢٢٠
سيد البهراوي	الحداثة العربية في شعر أمل دنقل	دراسة	٥	٨٩/٨١
سيد بشير أحمد الكشميري	مداخلة أعجمية في قضية عربية	متابعات	٨	٢٤٤/٢٤٣
سيد محمود القمني	العرب قبل الاسلام ، العقائد والتعدد والاسلام	دراسة	٢	١٠٢/٩٤
سيف الرحبي	آلة العدوان البشرية	افتتاحية	٤	٤/٢
سيف الرحبي	إشارات	افتتاحية	٢	٢/٢
سيف الرحبي	البداية ونقيضها وحوار الامكنة	افتتاحية	٥	٤/٢
سيف الرحبي	جبرا ابراهيم جبرا، كان ما سوف يكون	محور	٢	١٨٠/١٧٨
سيف الرحبي	حول الخطاب الشعري الراهن	افتتاحية	٧	٥/٣
سيف الرحبي	دش الصحراء.. أو عرب الحداثة	افتتاحية	٨	٤/٢
سيف الرحبي	ذاكرة القيلة والاستعراض	افتتاحية	٦	٤/٢
سيف الرحبي	قوة الحنين وسطوة المكان	افتتاحية	٣	٦/٤
سيف الرحبي	هذه المجلة والمشروع الثقافي	افتتاحية	١	٦/٤

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
شاكر عبدالحميد	جغرافية الوهم، وتاريخ المكان	دراسة	٢	٧١/٦٢
شاكر عبدالحميد	رمزية السلم والثعبان في عالم إدوارد الخراط	دراسة	٨	١١٦/١١٢
شاكر لعبيبي	جماليات الباب العربي	دراسة	٢	٢٥/١٦
شاكر لعبيبي	عن أصول الفن الاسلامي ومراجعة المحلية	فن تشكيلي	٧	١٤٢/١٣٤
شبر بن سيف الموسوي	رسالة الى التقاد العرب	متابعات	٤	٢٦٠/٢٥٩
شبر بن سيف الموسوي	صورة الليل في شعر امريء القيس والناظفة الذبياني	متابعات	٧	٢٤٢/٢٤١
شربل داغر (ت)	قصائد : ليوبولد س. سنغور	شعر	١	١٠٩/١٠٣
شريفة بنت خلفان البحياني	الشيخ سعيد بن خلفان الخليي رائد الشعر الصوفي في عمان	دراسة	٧	٦٤/٤٩
شوقي شفيق	خميرة لصباحي المعتم	شعر	٤	١٩٢/١٩١
صادق الصائغ	لا فائدة	شعر	٤	٢٠٥
صالحة غابش	امراة منصتة	شعر	٤	٢٠٨
صبحي حديدي	المفكر الراحل عبدالله القصيمي	دراسة	٧	٤٣/٣٨
صبحي حديدي	الهجرة الثانية- آسيا جبار واهداف سوف	دراسة	٦	١٠٢/٩٤
صبري حافظ	التناص وتحولات الشكل في بنية القصيدة عند السياب	دراسة	٧	٢٧/١٨
صبري حافظ	الكتابة الاسطورية التكرارية والحوار مع الجذور	دراسة	٣	١٥٤/١٥١
صديق نور الدين	في الحاجة الى طه حسين	متابعات	٤	٢٥١/٢٥٠
صلاح ابو سريف	البعد الاسطوري في القصيدة الثمانينية	دراسة	٨	١١١/١٠٦
صلاح سعد (ت)	بعض قضايا الضحك والكوميدي . غلادير بروب	دراسة	٨	٥١/٤٤
صلاح عبداللطيف	السوبر ماركت	نصوص	٥	٢٠٣
صلاح عواد	حوار مع الشاعر سركون بولص	لقاء	٦	١٩٢/١٨٥
صلاح فضل	دهاليز الطاهر وطار	دراسة	٧	٣٧/٣٤

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
طارق الطيب	صدقة لا صدقة	نصوص	٧	٢٠٣/٢٠٢
طالب المعري	الرأس	نصوص	٨	٢٢٢/٢١٩
طالب المعري	انتظار يفتسه الصدى	شعر	٥	١٧٩
طالب المعري	بوصلة السامري	شعر	١	١٠٢/١٠٠
طالب المعري	قصر جبرين. زهرة المكان علما وعمرانا	استطلاع مصور	٤	١٤١/١٣٢
طالب المعري	يوم ما.. عمر كله	شعر	٣	٢١٢
طاهر رياض	عتمة المساء	شعر	٤	٢٠٧/٢٠٦
طه خليل	سليم بركات في روايته معسكرات الأبد	متابعات	٥	٢٢٩/٢٢٦
ظبية خميس	الذات الأنثوية من خلال شاعرات خليجيات (١)	دراسة	٦	٧٧/٦٥
ظبية خميس	الذات الأنثوية من خلال شاعرات خليجيات (٢)	دراسة	٧	٨١/٦٥
عائشة البوسميظ	حين تعني السماء	شعر	٥	١٨٨
عاطف عوض الله	بلاد بونت ومحاولة لتحديد موقعها	دراسة	٦	١٥/٦
عامر الرجبي	جمرات تشعل باب الحائط	شعر	٤	٢٠٤
عالية شعيب	غيايبي يعطر دمك	شعر	٧	١٧٠/١٦٩
عباس بيضون	ترجمة الشعر وأثرها في القصيدة المعاصرة	دراسة	٢	٣٥/٣٣
عبد الحميد شكيل	مرثية الماء والقرنفل	شعر	٨	١٩٣
عبد الرحمن منيف	ايغو أندريتش وحكايات عن البوسنة	دراسة	٥	٤٣/٣٦
عبد الرضا علي	في الأغنية الشعبية، أغاني المرأة في الريف	متابعات	٥	٢٤٦/٢٤٤
عبد الستار ناصر	الذي ينام مبكرا، مسرحية من فصل واحد	مصح	٨	١٣٢/١٢٩
عبد العزيز المقالح	ذهول	شعر	٥	١٧٣
عبد العزيز موالى	الخطاب الشعري ومفهوم الاقتصاد الأدائي في اللغة	دراسة	٣	١٥٩/١٥٥

اسم الكتاب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
عبدالفار مكاوي	الفلسفة ومستقبل قريتنا الأرضية	دراسة	٤	٥٢/٤٤
عبدالفار مكاوي	في الذكرى الثالثة لرحيل زكي نجيب محمود	دراسة	٨	١٠٥/٩٤
عبداللطيف أرناؤوط	بلاغات النساء لأحمد بن طيفور	دراسة	٢	١١٥/١٠٩
عبداللطيف أرناؤوط	غادة السمان و(القمر المربع)	دراسة	٥	٩٧/٩٠
عبدالله باخشوين	دور النقد في إعاقة مسيرة الشعر السعودي المعاصر	دراسة	٢	٦١/٥٨
عبدالله البلوشي	تقاسيم الروح	شعر	٧	١٧٥/١٧٤
عبدالله البلوشي	جبل التكلر	شعر	٥	١٨٦
عبدالله البلوشي	خمس قصائد	شعر	١	٩٦/٩٥
عبدالله بني عرابة	أغنية قديمة لمزامير الريح	نصوص	٥	٢١٠/٢٠٩
عبدالله الحراصي (ت)	أزهار متوحشة، ريتشارد هوارد	شعر	٥	١٧٢/١٦٢
عبدالله الحراصي (ت)	الاستخدام الفني الابداعي للحجر في عمان: انجيبيورج جوبا	دراسة	٥	١٠/٦
عبدالله الحراصي (ت)	التاريخ الأدبي والهرابية الساحلية الأمين للزروعي وإبراهيم نور شريف البكري	دراسة	٧	١٠٨/١٠٢
عبدالله الحراصي (ت)	التقنيات الأثرية في محافظة ظفار : يوديس زارينز	دراسة	٢	١٢/٦
عبدالله الحراصي (ت)	عرض كتاب السواحيلية لسان شعب أفريقي وهويته	متابعات	٦	٢٥٣/٢٥٢
عبدالله الحراصي (ت)	في ترجمة الاستعمارة العربية	دراسة	٣	٥٦/٤١
عبدالله الحراصي (ت)	لعبة الشطرنج، كينيث سوير جودمان	مصرح	٥	١٣٩/١٣٤
عبدالله الحراصي (ت)	المتطفل : موديس ميترلنك	مصرح	١	١٣١/١٢٧
عبدالله الحراصي	موضع العرب والحصان: عبدالحفيظ محمد حسن	متابعات	٨	٢٣٤/٢٣٢
عبدالله خليفة	جنون النخيل	نصوص	٨	٢١٨/٢١٧
عبدالله خليفة	طريق النبع	نصوص	٢	١٩٥/١٩٢
عبدالله خليفة	عز الدين المدني . الرواية ... لا شيء	لقباء	٥	١٦١/١٥٨
عبدالله خميس	الأنشودة الأخيرة للجمعة	نصوص	٢	١٧٠/١٦٩
عبدالله السمطي	زاوية الليل وشاعرية النص المفتوح	دراسة	١	٣٩/٣٦
عبدالله طرشي (ت)	موريس بلاتشو والنقد والاس فالوي	متابعات	٦	٢٨٧/٢٨٥

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
عبدالله عويشيق	منذمة عام اختفى أبو علم الجرائيم والمناعة، العام ١٩٩٥ عام باستور	علوم	٤	٢٤٤/٢٤٢
عبد المحسن يوسف	للبحر ذاكرة ونعوش	شعر	٤	٢٠٣/٢٠٢
عبدالمك مرتاض	تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربي	دراسة	٤	٦٤/٥٣
عبدالمك مرتاض	ممارسة العشق بالقراءة	دراسة	٨	٧٣/٥٨
عبدالمعمر الحسني	التصوير الضوئي آفاق الماضي.. ومؤشرات المستقبل	فنون	٤	١٥٣/١٤٢
عبدالمعمر رمضان	تمهيد لغراثنا	شعر	٤	١٩٣
عبدالوهاب البياتي	مبدعون وأشكالهم حديث بينه وبين إلياس لحود	لقاءات	٣	١٦٩/١٦٦
عبد خال	القبر	نصوص	٦	٢٤٤/٢٤٣
عدنان الصائغ	تكوينات	شعر	٢	١٣٨
عز الدين سعيد أحمد	أرقب الفجر وحدي	نصوص	٧	١٩٥/١٩٤
عزيز الحاكم	خلوة مرشوشة بماء الفجر	نصوص	٤	٢١٩/٢١٨
عزيز الحاكم (ت)	ضيوف منتصف الليل: هيرتل فيشر	متابعات	٧	٢٤٩/٢٤٨
عصام أبوزيد	ألوان متقابلة	شعر	٧	١٨٣
عصام أبوزيد	غرفة يسكنها الفنان وفنان تسكنه الشمس	متابعات	٦	٢٧٩/٢٧٨
عصام ترشحاني	وردة الهذيان	شعر	٦	٢١٧
علي الجبوري	روكيت وعصر الاستشراق الذهبي	دراسة	٣	١١٣/١٠٩
علي جعفر العلاق	الشعر خارج النظم، الشعر داخل اللغة	دراسة	١	٣٥/٢٨
علي الشرقاوي	فضاءات الصهلة	شعر	٢	١٤١/١٤٠
علي الشرقاوي	في الجفاف	شعر	٨	١٨١
علي الشوك	تنويعات غربية على زخاف شرقية	فن تشكيلي	٧	١٥١/١٤٨
علي الشوك	الموسيقى العربية القديمة قراءة في المصادر الغربية	دراسة	٥	٣٥/٢٤

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
علي بن طالب الهنائي	الرسم أو الكمي	علوم	٤	٢٤١/٢٣٧
علي عبد الأمير	الشعر والنقد في جرش ١٩٩٥	متابعات	٤	٣٦٨/٢٦٧
علي عبدالأمير	عبر كتابين محمد خضير يخرج من عزلته الذهبية	متابعات	٧	٢٣٨/٢٣٦
علي بن قاسم الكلبياني	الصورة عند ابن شيخان	دراسة	٨	٩٣/٨٠
علي بن محسن آل حفيظ	قراءة في عينة من بحوث المنتدى الأدبي	متابعات	٤	٢٤٩/٢٤٥
علي بن محسن آل حفيظ	الفنون التقليدية في محافظة ظفار	دراسة	٥	٢٣/١٢
عمر بن مسعود المنذري	في معرفة الأشياء المشاكلة	تراث	٥	١٥١/١٥٠
عمر بن مسعود المنذري	في معرفة ما يختص بالقمر والشمس والأمور الفلكية	علوم	٧	٢٣٠/٢٢٥
عمر بوقاسم	أناقسة العبث	شعر	٤	١٩٩
عمر شبانة	الشعر الفلسطيني من المقاومة إل الهزيمة تجربة محمد لافي نعمونجا	متابعات	٨	٢٥٥/٢٥٣
غازي أنعيم	المرأة الفنانة في الأردن	متابعات	٢	٢٢٥/٢٢٣
غالية خوجة	رؤيا المجنون	شعر	٤	٢٠١/٢٠٠
فاضل ثامر	إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب النقدي العربي الحديث	دراسة	٦	١٣٣/١٢٩
فاضل العزاوي	من صحراء الى صحراء	شعر	٢	١٣٠/١٢٨
فاضل العزاوي	انهب أيها المغلول، إني مطلق سراحك	شعر	٦	٢٠١/٢٠٠
فاضل فضة	الذكاء الاصطناعي والانظمة الخبيرة	علوم	١	١٤٤/١٤٢
فاضل فضة	العالم بين يديك ، شبكة الانترنت	علوم	٣	٢٤٤/٢٣٧
فتحي عبدالله	ابريل أيها الطيب	شعر	٨	١٨٧
فخري صالح	إميل حبيبي . سيل الحكايات	دراسة	٧	٤٨/٤٤
فخري صالح	تمثيلات المثقف - ادوارد سعيد	دراسة	٣	٤٠/٣٣
فخري صالح (ت)	شيموس هيني : يحضر باحثاً عن جذوره في التاريخ	شعر	٦	١٩٧/١٩٣
فريدة النقاش	منعمات سعد الله ونوس القاتريخية	معرض	٥	١٤٦/١٤٤
فؤاد كحل	الصقر	شعر	٨	١٨٦/١٨٥
فوزية رشيد	سباحة	نصوص	٢	١٦٢/١٦٠
فيصل دراج	صورة الشاعر في التصور الرومانسي	دراسة	٥	٦٩/٦٤
قاسم حداد	قرين الوحشة	شعر	١	٩٣/٩٢
قاسم حداد	البروفة	معرض	٥	١٤٣/١٤٠

اسم الكاتب	اسم المادة	السبب	العدد	الصفحات
قاسم حول	دور الصوت وأهميته في الفيلم السينمائي	سينما	٦	١٧١/١٧٢
كاظم جهاد (ت)	ببير جان جوف. قصائد مختارة	شعر	٧	١٦٦/١٦٦
كاظم جهاد (ت)	جيل دولوز. قطب الفلسفة الفرنسية الجديدة	دراسة	٦	٣٢/٥٣
كاظم جهاد	مهرج جديد أم منفى جديد	دراسة	٨	٢٣/٢٩
كامل يوسف حسين	الدخول من بوابات الليل ومسرح النور.. أي رسالة يجعلها لنا؟	مسرح	٦	١٥٢/١٦٠
كامل يوسف حسين	كينز ابورو أوي يحكي عن أسطورة قريته	حوار	٢	١٩٢/١٩٩
كامل يوسف حسين	أغنيات الموت وبقصاته	دراسة	٤	١١٢/١١٩
كرم شلبي	قراءة في أوراق محاكمة العقل والابداع	متابعات	٤	٢٥٢/٢٥٥
كريم عبد	قصائد حب	شعر	٧	١٧٧/١٧٨
كمال أبو ديب	اللغة مكون من مكونات الوعي الحدائي. لفة النص ورؤياه	دراسة	١	٢٢/٢٧
كمال العبادي القبرواني	باريس الكسندروفنا	نصوص	٥	٢٠٠/٢٠٢
لوث جارشيا كاستنيون	من الخبز الحافي الى زمن الأخطاء	دراسة	١	٥٦/٥٩
ليانة بدر	على حاجز القدس	شعر	٢	٢٤
ليانة بدر	كيف يمكنني القبض على الضوء الأقل	شعر	٨	١٩١/١٩٢
ليلي ابراهيم الاحيدب	الطرقات ليست على الباب	نصوص	١	١٢٣/١٢٤
ماجد السامرائي	محمد عابد الجابري والتفكير في ضوء الواقع	لقاء	٥	١٥٣/١٥٧
ماجد السامرائي	مطاع صفدي في نظرة الى الواقع الفكري	لقاء	٥	١٤٧/١٥٣
محسن حاسم الموسوي	حكى المال والتجارة في الليالي العربية	دراسة	٤	٧٥/٨٦
محسن الكندي	التجربة القصصية الجديدة في عمان. نافذتان لذلك البحر نموذجاً	دراسة	٢	٥٣/٨٧
محسن الكندي	المتنبي والمرأة	دراسة	١	٤٠/٤٦
محسن الكندي	ملاحم التجربة الشعرية الجديدة في عمان	دراسة	٣	٨٢/٨٩
محمد أبو الفضل بدران	رواية الحب في المنفى وتصوير سقوط الحلم العربي	متابعات	٧	٢٤٦/٢٤٧
محمد أحمد القضاة	الشاعر العماني حميد بن عبدالله الجامعي (أبوسرور)	متابعات	٥	٢٥٠/٢٥١
محمد أحمد القضاة	الشاعر القطري . ماجد صالح الخليلي الفروسية والمغامرة	متابعات	٣	٢٤٨/٢٥١
محمد بدوي	هادثا نهض .. هادثا انتهى	شعر	٢	١٢١
محمد بن سيف	خمسة رسائل ووردة	نصوص	٤	٣٢٢
محمد بن سيف الرحبي	أسبوع للفن اللبناني	متابعات	٥	٢٥٢/٢٥٣
محمد بن علي البلوشي	ايماءات الروح حسين عبيد	متابعات	٥	٢٣٦/٢٣٧
محمد بن علي البلوشي	جيولوجية عمان جماليات ترفد ثراء المكان	علوم	٦	٢٤٥/٢٥١
محمد بن ناصر بن راشد المحروقي	أفق التنقي قراءة في ديوان من يامن اليابسة لطلاب المعمر	متابعات	٧	٢٥٣/٢٥٥
محمد بنيس	كتاب الحب	شعر	١	٨٦/٩١
محمد بوزيان بنعلي	مدخل الى البحث عن أدب الطرديات في عمان	متابعات	٥	٢٣٨/٢٤١
محمد الشبيبي	الآوقات	شعر	١	٩٣/٩٥
محمد جمال باروت	بنية الرمز الديناميكي ودلالاته في شعر خليل حاوي	لقاءات	٤	١٧٨/١٨٦

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
محمد حسن بدر الدين	تقصيات جديدة في مباحث العقل والدماغ	علوم	٢	٢٠٧/٢٠٣
محمد حسن العربي	اضطراب الرجل وهو يرقع جثة القطة..	نصوص	٤	٢١٥/٢١٤
محمد الحسن ولد محمد المصطفى	البنية الفنية والدلالية في ثلاث روايات موريتانية	دراسة	٤	١٢١/١٢٨
محمد حسين هيثم	تسويات	شعر	٥	١٨٤
محمد سعيد الصكار	الحركة الكامنة والمتحركة في الخط العربي	فن تشكيلي	٧	١٤٧/١٤٣
محمد سعيد الصكار	قصيدتان	شعر	٤	١٩٥/١٩٤
محمد سليمان	البراري	شعر	٧	١٨٥
محمد صابر عرب	هرمز الملكة التي ابتلعها التاريخ	استطلاع	٣	١٢٧/١١٤
محمد الصالحى	رسم مقعدا مائلا وجلس	شعر	٧	١٨٦
محمد الصالحى	مدبح الظلام	شعر	٢	١٤٣/١٤٢
محمد الطوبى	لنواشيع النعيمه ومدبح زواجها	شعر	٦	٢١١
محمد عبدالخالق	ابن مضاه القرطبي	متابعات	٣	٢٥٥/٢٥٢
محمد عبدالخالق	الخليل بن أحمد الفراهيدي	دراسة	٢	١٠٨/١٠٣
محمد عضيمة	غونتر غراس وكينز ابرو-اوي ونسيان الهزيمة	متابعات	٨	٢٣٩/٢٣٥
محمد عضيمة (ت)	محاضرات في التقاليد الشعرية اليابانية ماكو توكو كا	دراسة	٤	١١١/٩١
محمد عضيمة	نكهة الحياة اليومية في الشعر الياباني الجديد	متابعات	٣	٢٦٩/٢٦٦
محمد عفيف الحسيني	كتاب العميان	شعر	٣	٢٢٢
محمد عيد ابراهيم	مخير الوقت	شعر	٧	١٧٦
محمد القرمطي	تجليات ذاكرة العزلة	نصوص	٣	١٩٢/١٨٨
محمد القصبي	رجال من جبال الحجر التناسلية وأشياء أخرى	متابعات	٨	٢٤٢/٢٤٠
محمد لطفي اليوسفي	أسئلة الشعر ومفالمات الحدالة	دراسة	٥	٧٦/٧٠
محمد لطفي اليوسفي	القصيدة المعاصرة نداء الاقاصي واستكشاف الذات	دراسة	١	٧٠/٦٦
محمد المحروقي	أبو مسلم البهلاني رائد الشعر العماني الحديث	دراسة	٦	٩٣/٧٨
محمد المغبوب	وجهي الذي أريد	نصوص	١	١١٧/١١٦
محمد همام فكري	عبور الربع الخالي . رحلة توماس بيرترام	متابعات	٥	٢٢٤/٢٢٢
محمد اليجيائي	مدينة نزوى من مرايا حضارة الانسان العماني	دراسة	١	٨٥/٧٣
محمود جمال الدين	تاويل عيون المرأة العربية إن رسمت	متابعات	٧	٢٤٥/٢٤٣
محمود جمال الدين	طاغور إن رسم	متابعات	٤	٢٦٤/٢٦٢
محمود الرحبي	ثلاث قصص	نصوص	٥	٢٠٥/٢٠٤
محمود الرحبي	دكاكين رمضان	نصوص	٧	٢١٣
محمود الرحبي	يوم واحد	نصوص	٣	٢٠٩/٢٠٨
محمود الريماوي	أرواح أكثر عددا	نصوص	٨	٢٢٣
محمود الريماوي	القطار	نصوص	٣	٢٠٥/٢٠٢
محمود عبدالعاطي	جيل جديد وتجارب في فضاءات البيئة	متابعات	٣	٢٦٢/٢٥٩
محمود الورداني	وحشة المكان	نصوص	٢	١٦٨/١٦٧
معجب الزهراني	المنفى والسعادة لا يجتمعان . قراءة في مذكرات اميرة عربية للسيدة سائلة بنت سعيد	دراسة	٣	٢٢/٢١

الصفحات	العدد	اليساب	اسم المادة	اسم الكاتب
٢٢٥/٢٢٤	٨	نصوص	بضاعة المقررة	مرهون العذري
٣١٧/٢١٦	٤	نصوص	هذيان الدمى	مرهون العذري
٨١/٧٢	٢	دراسة	المكان السرد في مدن الملح	مريم خلفان
١٨٧/١٨٣	٣	نصوص	عالم البستان	مهدي محمد علي
٢٥٢/٢٥٠	٧	نصوص	رائحة الأحاسيس	موزة المالكي
٢٠٧/٢٠٦	٣	نصوص	القطعة	موسى كريدي
٢١٣/٢٠٨	٧	نصوص	دنيا زاد	مي تلمساني
١٩١/١٨٧	٧	نصوص	شارع كورنيش ٢٨. براموديا انانتاتور	ميخائيل عيد (ت)
١٨٣	٥	شعر	أرض بعيدة	ناصر العلوي
١٣٤	٢	شعر	انتباه حجب الأيادي	ناصر العلوي
٢١٧/٢١٦	٣	شعر	خيال العاشق	ناصر العلوي
١٧٢/١٧١	٧	شعر	طريق لكنها الكلمات	ناصر العلوي
٢٠٥/٢٠٤	٧	نصوص	منافذ لعبور الليل	ناصر المنجي
١٢٢/١١٦	٧	مصرح	نزوة في ميدان المعركة فرناندو آرايال	نامق كامل (ت)
٣٧٥/٢٧٣	٦	متابعات	على خطى الشاعر فيرناندو يسوا في لشبونة ولادته ونشأته	نجم والي
١١٤/١٠٩	٦	دراسة	منطوق الحداثة ومسكوتها	نجيب العوفي
٢١٧/٢١٦	٢	متابعات	أثر العابر لأصجد ناصر	نزوى
٢٥٦	٤	متابعات	أشعة الضوء لبيدر الشيدي	نزوى
٢٢٣/٢٢٢	٢	متابعات	أصداء	نزوى
—	٧	افتتاحية	بمناسبة ٢٣ يوليو المجيد	نزوى
٣٥٨/٢٥٧	٤	متابعات	تجاعيد لسعاد الكواري	نزوى
٤٣/٣٤	٨	دراسة	١٨ نوفمبر العيد العماني الكبير	نزوى
٢١٨	٢	متابعات	حنة وميخائيل لعاموس عوز	نزوى
١٧٢	٤	لقاءات	خليل حاوي في ذكرى رحيله الكبير	نزوى
٢٣٥	٥	متابعات	كتاب عمان في التاريخ	نزوى
١٢٧/١٢٠	٢	دراسة	مدينة صحرار الحدث البحري الكبير	نزوى
١٩١/١٩٠	٢	متابعات	هدية من بسمارك الى سلطان زنجبار	نزوى
٣/٢	٣	افتتاحية	اليوبيل الفضي	نزوى
١٧٦/١٧٤	٥	شعر	الشبه مرثية نفس	نزويه أبو عفش
١٣٣/١٣٢	٢	شعر	الفق	نزويه أبو عفش
٢٠٤	٦	شعر	قصائد	نصار عباد الله
١٠٨/٩٩	٣	دراسة	انتشار جان جينيه الذاتي العنيف: مارك بيزاتو	نعيم عاشور (ت)

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
هادي حسن حمودي	شيء عن المنظومة النحوية للخليل	دراسة	٥	٨٠/٧٧
هاديا سعيد	آخر الزيارة	نصوص	٤	٢٢٦/٢٢٤
هاشم الحجدلي	تهافت النهار	شعر	٣	٢١٣
هاشم شفيق	خمس قصائد	شعر	٢	١٤٠/١٣٩
هاشم شفيق	؟؟؟؟؟؟	شعر	٧	١٧٣
هاشم صالح	مدخل الى فكر محمد أركون	دراسة	٣	٩٨/٩٠
هاشم صالح	نحو تحرير الروح الاسلامية من عقائدها	دراسة	٨	٧٩/٧٣
هاشم صالح	حول مفهوم القطيعة الايستمولوجية في الفكر والحياة	دراسة	٥	١١٢/١١٠
هاشم صالح	لواندريا سالومي او الحب المستحيل	متابعات	٢	٢٢٢/٢١٩
هاشم غرايبة	لحظة وجد	نصوص	٧	٢٠٧/٢٠٦
هدى العطاس	قصتان	نصوص	٥	٢٠٨
هلال بن سعيد الشيداني (ت)	الفن المعماري العسكري العماني : انريكو دي اريكو	دراسة	٣	٢٠/٨
هلال بن علي الهنائي	الأنماط المعمارية في عمان	دراسة	١	٢١/٨
هلال الحجري	أخطاء المحققين لدواوين الشعر العماني	دراسة	٧	١٠١/٩٧
هلال الحجري	أغنيات العاشرة والنصف ليلا	شعر	٦	٢٠٦/٢٠٥
هناء عبدالفتاح	فرهارد وشيرين ومعزوفة مسرحية رائعة	مسرح	٧	١٢٨/١٢٣
هيثم يحيى الخواجة	حوار مع الناقد المسرحي عبدالرحمن زيدان	لقاء	٧	١٦٠/١٥٢
هيفاء زكنة	ثرثرة	نصوص	٦	٢٤٧/٢٤١
وفاء أبو زيد	لقطآن من شتاء حواشي!...	نصوص	٦	٢٠٩
وليد خازندار	الليلة ومضة	شعر	٨	١٨٠/١٧٩
ياسين النصور	جماليات المكان في شعر السياب	دراسة	٢	٥٢/٤٢
يحيى بن سلام المنذري	اعجاب	نصوص	٣	١٩٨/١٩٦
يحيى بن سلام المنذري	خياليا المغامرة	متابعات	٦	٢٦٣
يحيى بن سلام المنذري	حكايا القرية	متابعات	٤	٢٦١
يحيى بن سلام المنذري	ذلك النساء الصاحب	نصوص	١	١٢٠/١١٩
يحيى بن سلام المنذري	رماد اللوحة	نصوص	٨	١١٥/٢١٢
يوسف أبو ريه	الليل في أرض القصب	نصوص	٧	٢٩٣/١٩٢
يوسف أبو لون	سجادة للندم	شعر	٧	١٦٨/١٦٧
يوسف حسين بكار (ت)	عمر الخيام عند المستشرقين: علي دشقي	دراسة	٤	٤٣/٣٠
يوسف سعيد	تلك طموحات الشمس	شعر	٦	٢٠٨
يوسف القعيد	حكايتان عن ليلى مراد	متابعات	٨	٢٤٩/٢٤٥
يوسف القعيد	ذهب في أصفر	نصوص	٤	٢١٣
يوسف القعيد	مجانين نوبل	متابعات	٦	٢٦٢/٢٦١
يونس الأخرمي	سر التمرد الأخير	نصوص	١	١١٩/١١٨
يونس الأخرمي	وجه سلوم	نصوص	٧	١٩٩/١٩٦
يونس الأخرمي	يوم صمت في مطرح	نصوص	٦	٢٣١/٢٢٨

الإشراف الفني :

محمود عبد العاطي

فنان تشكيلي

NIZWA

A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC

EDITOR - IN - CHIEF :

SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS:

OMAN NEWSPAPER HOUSE

P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117,

ALWady ALkabeer, Sultanate of Oman

TEL.: 601608

FAX: 694254

الإعلانات : العمانية للإعلان والعلاقات العامة

الجدالة : ٧٩٢٧٠٠ - فاكس : ٧٠٣٦٠٨

تلكس : ٣٧٥٨ ON. OMANEA ص.ب. ٣٣٠٣ - الروي - الرمز البريدي : ١١٢

طبعت بمطابع دار جريدة عمان للصحافة والنشر
ص.ب. ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

إشارات :

• المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.

• ترتيب المواد في سياقها للقراءة في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.

• نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حالياً على الأقل.

• المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحياناً تخضع لمقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصيلة الإصدار.



تشكيل حروفي للفنان علي حسن - قطر ▲

◀ الغلاف الأخير : عدسة نبيل الرواحي - سلطنة عمان

نزي

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

